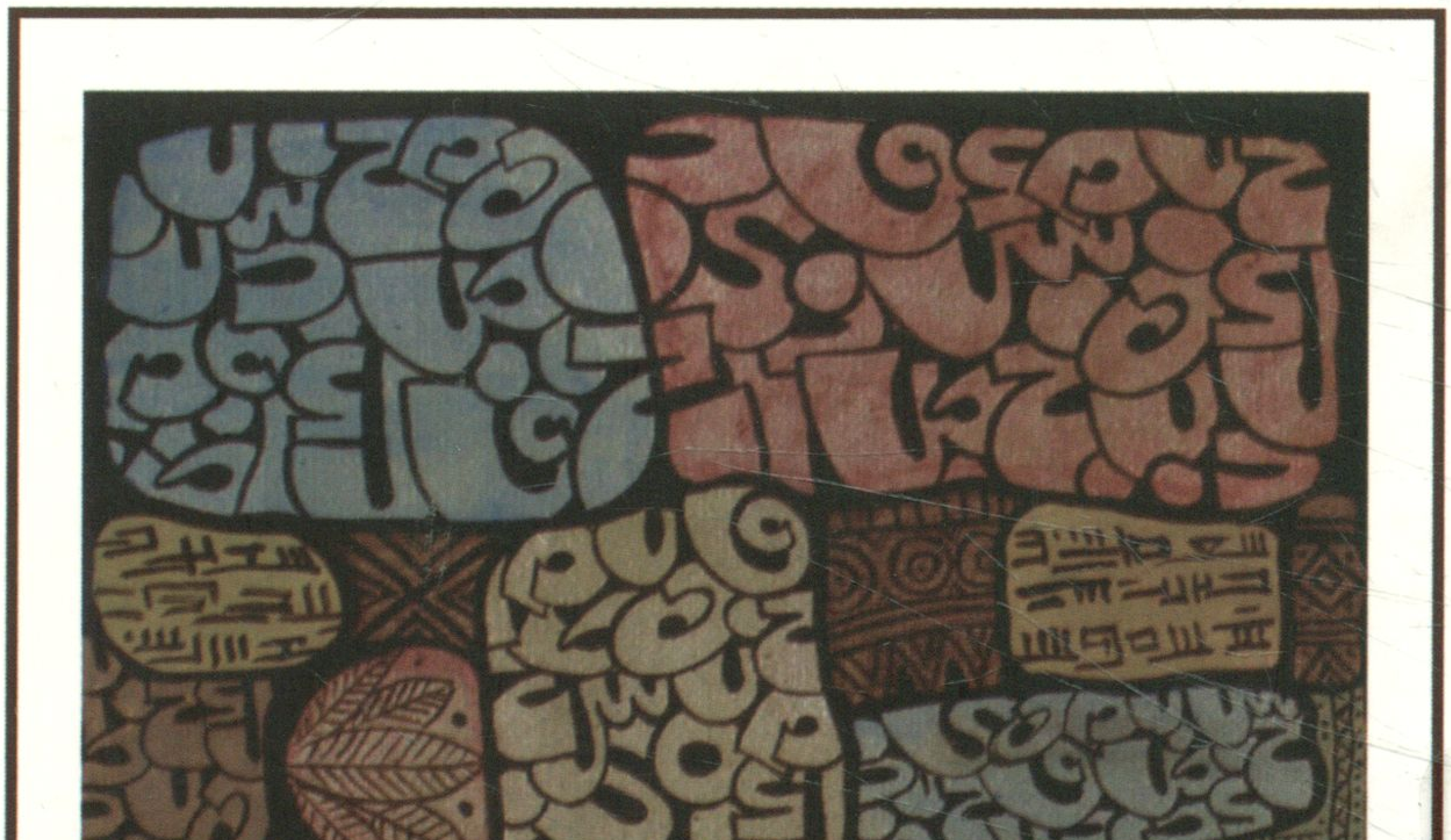
د. صباح عبد الرضا إسيود

دراسات في
شعر الخليج العربي



كنوز المعرفة

دراسات في

شعر الخليج العربي

بسم الله الرحمن الرحيم

دراسات في

شعر الخليج العربي

د. صباح عبدالرضا إسيود

مركز دراسات الخليج العربي - جامعة البصرة / العراق
كلية الآداب والعلوم - جامعة عمر المختار / ليبيا

كنوز المعرفة

دراسات في شعر الخليج العربي

تأليف: صباح عبد الرضا أسيود

الطبعة الأولى 2015م 1436هـ

حقوق الطبع محفوظة©

دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع

www.darkonoz.com

عمان – وسط البلد – مجمع الفحيص التجاري

هاتف 877 4655 فاكس 875 4655 6 00962

خلوي 494 5525 79 00962

E-mail: info@darkonoz.com dar_konoz@yahoo.com

جميع الحقوق محفوظة . لا يُسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه أو استنساخه أو نقله، كليا أو جزئيا، في أي شكل وبأي وسيلة، سواء بطريقة إلكترونية أو آلية، بما في ذلك الاستنساخ الفوتوغرافي، أو التسجيل أو استخدام أي نظام من نظم تخزين المعلومات واسترجاعها، دون الحصول على إذن خطي مسبق من الناشر.

Copyright © All Rights Reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

تصميم الغلاف والإشراف الفني: محمد أيوب mohayyoub@gmail.com

لوحة الغلاف: فايز الحارثي أبو هريس (السعودية)

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية: 2014/2/777

ردمك: ISBN: 978 9957 74 332 1

الإهداء

إلى

والدي العزيز...

وأنت في مثواك الأخير.. أهديك نفحة عطر.. أنت غرستها في بستان أوراقي

فهرس المحتويات

المقدمة

يكتنف الحديث عن الشعر العربي الحديث في منطقة الخليج العربي صعوبة مشوبة بشيء من الغموض وشحة المادة، لخصوصية شعر هذه المنطقة وندرة الدراسات الخاصة بأدبائها، التي يمكن أن تسبر غور مغاليق الشعر فيها وتبدد ما يمور حوله من تكهنات، بأفق راصد لمعالم هذا الشعر وآفاقه المستقبلية.

وتأتي هذه المحاولة لتشكل إطلالة على مزايا شعر الخليج، بانتخاب مجموعة من شعرائه المجيدين، الذين يمكن أن ينضووا تحت باب المبدعين في الشعر العربي الحديث لا الخليجي منه فحسب. ما دام شعرهم يمور بالقضايا التي تتردد في الشعر العربي نفسها، فضلا عن أنه يشكل رافدا مهما من روافد الشعر العربي الحديث. وهذا لا يدل على أن التجارب الشعرية المذكورة في ثنايا هذا الكتاب هي الوحيدة في شعر الخليج، وإنما يدخل ذلك في غضون عوامل الاختيار التي تنجر وراء ذوق الدارس والسمت الشعري الجديد المتبع في أنظمة الشعر العربي الحديث الذي يحدد اتجاهات دراسية محددة في أغلب الأحوال.

إن عملاً من هذا النمط لا بد أن يتمخض عن دور مهم لشعراء الحقبة المدروسة، وهي حقبة طويلة تؤكد أن الدور الذي سلكه هؤلاء الشعراء يضارع الدور الذي أداه الشعراء العرب المحدثون، سواء أكان ذلك في بداياتهم الأولية أم ما حصل من قضايا في الشعر العربي الحديث حال تفتح أكمام القصيدة ومروراً بما مر في تضاعيف أنساغها المتعددة، بدءاً من قصائد التقليد العمودية ومروراً بشعر التفعيلة الحر وختاما بما سمي بقصيدة النثر.

وفي ضوء ذلك يمكننا تقسيم البحوث المنضوية في ثنايا هذا الكتاب إلى ثلاثة محاور أساسية، يمثل شعر جيل البدايات الأولية المحور الأول منها. وقفنا فيه عند القصيدة العمودية لتكوين فكرة أو شكل عام للقصيدة الخليجية إبان المرحلة الأولى من مراحل عمرها الحديث. وهو يكشف أيضا عن أن الموضوعات التي تناولها شعراء الخليج العربي في إرهاصاتهم الأولية تدل في معظم الأحيان على محاكاة انموذج معين، وهو بالضرورة انموذج عربي يشير بوضوح إلى انحسار وعقم ثقافي شديدين. كان الشاعر الخليجي يعاني منهما في الحقبة الأولى من النشأة الأولية.

ومن هنا فقد ألفينا شعر الخليج العربي يدور في حلقة التقليد في بداياته الأولية، ولم يسلم من هذه الحلقة سوى نزر يسير من النتاج الشعري. ويتحدد الشعر في ضمن أطر واتجاهات شعراء العربية الأكثر حداثة وتطورا، ويمثلهم شعراء العراق ومصر والشام بالدرجة الأولى. ولم يبق لشعراء الخليج سوى التعبير عن البيئة الخليجية في أشكال ومضامين وأطر مسبوقين إليها في الغالب. وفي هذا دلالة على كساد ثقافي عام. والقصيدة الخليجية تحاول أن تتنفس عن كربتها من جراء ضيق أفقها كي ترتقي إلى مصاف ما بلغته نظيراتها في الوطن العربي، من دون أن تتمكن من بلوغ ذلك المستوى في أغلب الأحيان.

ويكشف دور الشاعر الإماراتي (سالم بن علي العويس) عن المظهر الثاني من مظاهر المحور الأول، بوصفه انموذجا للشعراء الأوائل - الرواد - في شعر الخليج العربي، ينم عن موقف بالغ الخطورة والأهمية، في ضوء ما نعرفه عن طبيعة الظروف السياسية والملابسات الأولية التي بلغت شأواً مهما في مدة حياته وأثرت في شعره مباشرة.

حاولنا في دراسة العويس تحديد ما طرحه من قضايا ومعان أولية شكلت مرتعا خصبا ينهل منه الشعراء اللاحقون في بحثهم عن أطر جديدة. وفي الأحوال كلها يؤكد العويس تضلعه بما كان سائدا عند شعراء جيله. ثم ثنينا بدراسة

تجربة شاعر آخر هو الشاعر السعودي حسين عرب . وهو من الشعراء الرواد أيضا ، الذين ما يزال نبض الحياة يجري في عروقهم . ولهذا أخرنا دراسته عن دراسة العويس، مما يشي بتتبع الهاجس التاريخي في ثنايا الدراسة أيضا .

وفي المحور الثاني توجهنا إلى تجربة الجيل المجدد والطموح للتجديد ، الذي مثلته تجارب بعض شعراء البحرين بصفة خاصة، ولا سيما الشاعرين علوي الهاشمي وقاسم حداد . وكانت دراسة (تجربة علوي الهاشمي) إيذانا بتتبع المظهر الأول من مظاهر هذا المحور، وهو محور المعاصرة المتفتق عن أسس شعرية جديدة، تنم عن دور واعد لشعراء ظلوا بحاجة ماسة إلى تناول وتأكيد الذات العربية الخليجية من خلال تتبع وإرصاد صيرورة النفس الخليجية في هذا الصدد ، وهي تنطوي على أسس تحاكي الأسس التي انطلقت في الشعر العربي الحديث أولاً .

وقد وجدنا في تجربة الهاشمي ثمة مظاهر متعددة اتخذها الشاعر وسيلة للوصول إلى مبتغاه، وهي تنبع من ينابيع شعر المقاومة الفلسطينية في أغلب الأحوال، لتكشف عن بذرة مهمة من بذار الشاعر الخليجي المعاصر، تؤهله إلى ريادة فنية وموضوعية، مع أنها تصانع شعراء جيله والشعراء السابقين عليه في آن واحد . ومن الجانب الآخر فأنها تفضي إلى الثورة العربية المعاصرة التي يؤكدها شعراء البحرين في قصائدهم بصفة خاصة.

وإمعاناً في بحث الجوانب الموضوعية المتكررة في شعر الخليج استلهم الشعراء قضايا ترتبط بالتغير الاجتماعي الذي صاحب اكتشاف النفط، وعنوا كثيراً بقضية المدينة الجديدة فوصفوا ما التصق بها من تغير عمراني هائل، وتغير في القيم والعادات المتوارثة ومن ثم أسلم ذلك المجتمع إلى التفكك والانحلال الأسري.

ولعل من نافلة القول أن نشير إلى أن هذه البذرة المجددة في تجربة حداد الموسيقية ونفر آخر من شعراء الخليج ظلت تجوس وتبحث عن وليد متجدد، حتى تشكل أولاً بانعطافة الشاعر بقصيدته نحو المصابرة الصوفية المتعلقة بأجواء ميتافيزيقية وخيالية في أحيان كثيرة. ومن ثم أثمرت نبتاً مشاكساً لما عرفته السليقة العربية، بل أنه يخرج عن إطار الشعر في العرف العربي الملتزم بآفاق ثابتة لا يقبل أن تمس، ولا سيما عند الشعراء الملتزمين بأعراف ثابتة وأطر واحدة لا يقبلون لها أن تتنوع.

بيد أنه يشكل ظاهرة واعدة في الشعر العربي، لا سيما عند من هضم تقنياته الجديدة وعند الشعراء الواعدين، بعد أن دفعت إلى وجوده حاجات الشاعر الحديث. ويلوح لنا أن قاسما من الشعراء الذين تتوشح قصائدهم وتصطبغ بثيمات تجديدية وأفكار تنويعية جمة، وبصفة خاصة في تجربته الأخيرة التي تؤهله لريادة (قصيدة النثر) في الشعر الخليجي المعاصر.

ولا بد أن يشير المرء وهو يستلهم تقنيات هذا النمط من الأدب العربي الحديث إلى أنه يتمظهر على وفق أشكال متقدة ومتعددة، لا يمكن أن تحتويها أوراق قليلة، لأنها بحاجة ماسة إلى تقنين وتتبع دقيق لذلك النمط من الأدب لا الشعر فحسب. لذلك توجهنا إلى معاينة أحد مظاهرها عند الشاعر قاسم حداد، وهو هيكلها، وأرجأنا الحديث عن تجليات قصيدة النثر الأخرى إلى دراسة أخرى، لتحتفل بآلية هذا الشكل الفني الجديد الذي غزا الشعر العربي في الآونة الأخيرة. ومن هنا تفتقت القصيدة العربية عن برعم جديد من براعم جيل الطموح والانفلات في الشعر العربي الحديث.

وأخيرا آمل أن أكون موفقا فيما أدليت به من تقديم لأهم الاتجاهات السائدة في شعر الخليج العربي، لا سيما نحن بصدد تتبع ما ساد فيه منذ بداياته الأولية إلى ما انتهى إليه أخيرا. الأمر الذي شكل حقبة طويلة امتدت إلى أكثر من قرن من الزمان، ودام بحثنا فيها مدة طويلة. متوخين هدف النهوض بشعرنا

العربي وتقنين اتجاهاته في أصقاعه كافة، وبخاصة تلك التي لم تمتد إليها أيدي الدارسين، أو أن امتدادها لا يغني عن جوع أو نهم ثقافي.

الدكتور صباح عبدالرضا إسيود

مركز دراسات الخليج العربي/جامعة البصرة/ العراق، جامعة عمر المختار/ كلية الآداب والعلوم – درنة/ الجماهيرية الليبية

المحور الأول: جيل البدايات الأولية

الفصل الأول: أثر الشعر العربي الحديث في الشعر الخليجي -القصيدة العمودية-

الفصل الثاني: سالم بن علي العويس.. وبداية التجديد في شعر الإمارات العربية المتحدة

الفصل الثالث: القضية العربية في شعر حسين عرب

الفصل الأول

أثر الشعر العربي الحديث في الشعر الخليجي

- القصيدة العمودية -

١- مقدمة:

شاع في العصر الحديث مصطلح التناص[١] كما شاع في العصور السابقة مصطلح السرقة[٢]، للدلالة على ما نحن بصدد الحديث عنه. وقد استأثر هذان المصطلحان باهتمام الكثير من الباحثين، لكننا آثرنا استعمال المصطلح الذي أثبتناه في مستهل الدراسة لاعتقادنا أنه يعبر عما نحن بصدده بصورة أوضح وأدق، لا سيما نحن نقتصر هنا على تجلي الأثر في القصيدة التقليدية فحسب، آملين أن نكمل ذلك في دراسة لاحقة، نستلهم فيها الموضوع نفسه في

١- ينظر في تحديد هذا المصطلح، المصطلحات الأدبية المعاصرة - د. سعيد علوش: ١٢٣ -١٢٤ وتفضل جوليا كرستيفا مصطلح النقل أو التحويل Transpoition في كتابها ثورة اللغة الشعرية، في حين يشير الدكتور عبدالنبي أصطيف إلى حقيقة مهمة بقوله: " والحقيقة الأكثر أهمية وحيوية وخطورة في مسألة تفاعل النصوص هي أن النصوص لا تتفاعل بوصفها مجرد نصوص، ولو كانت كذلك لصح النظر إلى تفاعلها على أنه مجرد اقتباس أو تضمين أو تأثر بمصادر معينة يستطيع أن يحددها القارئ المطلع الخبير. ولكنها تتفاعل بوصفها ممارسات دلالية متماسكة " التناص م. راية مؤتة - المجلد الثاني، ع (٢) ك١، ١٩٩٣.

٢- يقول صاحب العمدة: " هو باب متسع جدا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه " العمدة في محاسن الشعر ونقده - ابن رشيق القيرواني: ٢/ ٢٨٠. ويقول صاحب كتاب الطراز: "اعلم أن معنى السرقة في الأشعار هي أن يسبق بعض الشعراء إلى تقرير معنى من المعاني واستنباطه، ثم يأتي بعده شاعر آخر يأخذ ذلك المعنى ويكسوه عبارة أخرى، ثم يختلف حال الأخذ، فتارة يكون جيدا مليحا وتارة رديئا قبيحا، على قدر جودة الذكاء والفطنة والفصاحة بين الشاعرين " كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز - يحيى بن حمزة العلوي اليمني: ٣/ ١٨٩.

القصيدة الحرة. التي أضحت تشكل القطب الأكثر أهمية في شعر الخليج العربي، وبصفة خاصة في حقبة السبعينيات وما تلاها.

ومن ينعم النظر في شعر الخليج العربي سيتبين له منذ الوهلة الأولى أن القصيدة العمودية لم تبرح النتاج الأدبي في أية مرحلة، كما هي عليه في تواجدها على ساحة الشعر العربي الحديث. وهذا يشي بأن التحول إلى الشعر الحر في الخليج العربي لا يعني أفول القصيدة التقليدية وانزواءها عن الإبداع نهائيا، بعد أن زهد بها الكثير من الشعراء، لأنها ما انفكت تغمر الخارطة الشعرية الخليجية بكثير من النتاجات. وهذا يعني أن البحث لا يحفل بالشعر دون حقبة الأربعينيات والخمسينيات فحسب، وإنما سيلاحق القصيدة التقليدية ويسبر غورها في عموم العصر الحديث في جوانب التقائها بالقصيدة العربية التي تتقدم عليها زمنيا.

إن البحث في هذا المجال لا يعني البتة أننا نغض من قيمة شعر الخليج ونجعله أقل شأنا من غيره من الشعر العربي، ما دام هذا الشعر قد ولد ونبت في غضون اهتمام شعرائه بالشعر العربي القديم والحديث. ولعل هذا ما يشكل الفرضية الأساسية التي كلفتنا عناء الوصول إليها على المستوى الحديث. مع أننا لا يمكن أن نغض النظر عن هذا النمط من التأثر في الشعر العربي نفسه، سواء أكان ذلك في الشعر القديم أم الحديث. لأن النص الأدبي لا يمكن أن يكون منبت الصلة عن غيره من النصوص، ولا يمكن أن ينتشله الشاعر من فراغ مجرد من التداخلات النصية عند أي شاعر وفي أية حقبة زمنية. وهذا ما أشار إليه النقاد القدماء والمحدثون على حد سواء[1]. وهم يتكهنون العلاقة بين النصوص الأدبية وينزعون أحيانا إلى تجليات قد تبتعد عن جادة الصواب. مثلما أشرنا في البداية إلى مصطلحي التناص والسرقة.

١- ينظر في هذا المجال، العمدة: ٢ / ٢٨٠، والشعرية لتودوروف.

وبغية الدراسة المبسطة فأننا سنقسم الموضوع إلى فقرتين أساسيتين نستقطب في ضوئهما اتصال شعر الخليج العربي بأصله العربي، مستندين في هذا التقسيم إلى الأساس الزمني الذي انحدرت معه الاتجاهات الشعرية التي كانت سائدة.

(١) المرحلة الأولى – المرحلة الكلاسيكية

(١-١) إن أية عودة إلى الإرهاصات الأولية التي نما الشعر الخليجي في أجوائها، تثبت بما لا يدع مجالا للشك هذا الجانب من التأثر، وذلك لإسراف شعراء الخليج فيه، بحيث لا يمكن لجم جماح النص العربي من بين ثنايا النص الخليجي وإخماد جذوته. مع أن كل شاعر يحاول أن يجترح له خصيصة يتميز بها لتدل عليه. ولكننا لو بحثنا عن الشاعر الذي أعاد الشعر الخليجي إلى وضعه الصحيح، وهو اللغة العربية الفصيحة – بعد أن كان أغلبه ينظم باللغة العامية أو اللغة الدارجة في الاستعمال اليومي – فسوف لا نبتعد عن الشاعر عبدالجليل الطباطبائي. وهو شاعر عراقي مولداً ونشأة، ولد وعاش وترعرع في جنوب العراق ومنه انتقل إلى أكثر من قطر خليجي، وقد أعقب عائلته هناك، مما مهد لذلك الجدل العقيم الذي يخص قضية انتسابه إلى الكويت وقطر والبحرين والحجاز، كما يحلو للكثير من الباحثين والدارسين في تلك الأقطار أن ينسبوه إلى أقطارهم في غضون إشاراتهم إلى هذا الأديب (١)، مع ما فيها من تعسف ومجانبة للصواب.

ونحن هنا لا نود الخوض في غمار تلك القضية، وإنما نؤكد حقيقة مهمة، أكدها كثير من دارسي الشعر في هذه المنطقة، تنص على أن الشعر الفصيح في

١- ينظر الشعر الحديث في الكويت إلى سنة ١٩٥٠ – مشاري عبدالله السجاري: ٥٧، ٦٠ – ٦٧. وتطور الحركة الأدبية في الكويت حتى عهد الاستقلال – خالد سعود الزيد. مجلة البيان، ع (١٩٥) يونيو (حزيران) ١٩٨٢: ١٧، ٢٢، وأدباء الكويت في قرنين: ١/ ١ – ٦.

الخليج قد بدأ بهذا الشاعر المجدد، الذي يمثل في حقيقة دوره تماثلا يضارع دور الشاعر محمود سامي البارودي في الشعر العربي الحديث. ومن ثم جاء دور الرصافي والكاظمي والزهاوي وشوقي وحافظ وغيرهم في الساحة الأدبية العربية. بل أننا لا نبالغ إذا ما أرجعناه إلى العصر العباسي. وهذا ما يغري بدراسة أخرى تفصح عن هذا الجانب من التأثر، لتسفر عن لقاء الطباطبائي بالقصيدة العباسية، لا سيما بينه وبين المتنبي، وكما يظهر ذلك جلياً في الكثير من قصائد ديوانه[1]. ومن ثم معارضاته لبعض معاصريه، أمثال عبدالغفار الأخرس وعبدالباقي العمري. ويشبه الدكتور ماهر حسن فهمي دوره بدور الشاعر محمود صفوت الساعاتي[2]. ما دام يمثل شعر منتصف القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، فضلا عن تشطيراته لأبيات من أبي نؤاس وجرير والأمام الشافعي وأمية بن الصلت والشريف الرضي والمتنبي[3]. مما يشكل مادة متميزة للمقارنة من النمط الأول، كما سيشكل شعر الآخرين مادة متميزة للأنماط التي تبلور المفهوم الذي نسعى إلى إبرازه.

وفي ضوء ذلك نقول إن الشعر في الخليج العربي بدأ باللغة المحلية (العامية) إلى أن انداح أثر الطباطبائي فيه. بعد أن وصل المنطقة ومكث بين أرجائها. وهذا ما يمثل القطب الأول والمهم من الآثار العربية في القصيدة الخليجية. وإن كان أثره غير مباشر ولا يتعلق بالنص بقدر ما يتعلق بالأسلوب والرؤية الشعرية، لينعطف بالقصيدة نحو آفاق جديدة ويستقطب أموراً كانت قد فقدت من القصيدة العربية ردحا طويلا من الزمن. بحيث أضحى التغني بالأمجاد العربية السابقة أمراً لافتاً للنظر في بدايات شعر الخليج، ومن ثم تعزز ذلك بحث الهمم على النهوض والتقدم ومقارعة الاستعمار والاستبداد،

١- ينظر ديوان (روض الخل والخليل): ١٧، ٢٠١ - ٢٠٢، والشعر الحديث في الكويت: ٦٢، وأدباء الكويت في قرنين: ١ / ٤٥، والشعر الكويتي الحديث - أمل العذبي الصباح: ٥٠.
٢- ينظر تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج: ٢٨.
٣- ينظر الشعر الحديث في الكويت: ٦٢.

وهو ما نلمسه في شعر عبدالله الفرج وخالد الفرج وخالد العدساني وأحمد بن يوسف الجابر وابن عثيمين وصقر الشبيب وأحمد مشاري العدواني وغيرهم. وهم يلتقون في هذا مع شعراء النهضة العربية الحديثة الذين استثارتهم تلك القضايا الوطنية وجادت قرائحهم بأجود القصائد وأشدها حماسا وإلهابا لمشاعر الجماهير العربية، وكما سنتابع ذلك في الصفحات اللاحقة من البحث.

(١-٢) وإذا طفق الطباطبائي يشكل الأثر غير المباشر من التأثر بالشعر العربي في شعر الخليج، فان هناك أشكالا أخرى انقشعت في شعر الخليج تمور بالتأثر النصي مع الشعر العربي وهي تتذبذب بين التداخل الواضح الذي تمثله بعض الأشكال البدائية، كما نلمس ذلك في شعر البدايات وعند الشعراء الأقل نضجا واختمارا للظاهرة الفنية، وبين التداخل الخفي، الذي يرد عند الشعراء الأكثر تطورا واستلهاما لمتطلبات الفن الشعري وهو ما يتجلى في شعر المراحل الأخيرة.

فمن الأشكال التي ارتبطت بإرهاصات الشعر الفصيح في الخليج العربي، استلهام النص الشعري العربي بشكله الأصلي ومحاولة إسباغ حالة الشاعر عليه بإضفاء بعض اللمحات الخليجية عليه، بما يكسبه نضارة وجدة زائفتين. وقد شاع هذا النمط في بدايات الشعر العربي الحديث، وعرف بالمعارضات والتشطير والتربيع والتخميس و. . . الخ. وهي أشكال أثبتت الأعوام الخالية لا جدواها، بعد أن نالت حظوة واهتمام الشعراء والدارسين ردحا طويلا من الزمن.

وقد كان للمدرسة الشوقية أثر بارز في الشعراء الخليجيين في هذا المجال، إذ أنهم نهجوا نهج شوقي واقتفوا آثاره في قصائده الوطنية من خلال تشطير أو تخميس أو معارضة أكثر قصائده المهمة. ومن أفضل النماذج دلالة

على ذلك قصيدة (جارة الوادي) المشهورة التي يشطر أبياتها الشاعر فهد العسكر بقوله: (من الكامل)

يا جارة الوادي طربت وعادني	ما زادني شوقا إلى مرآك
فقطعت ليلي غارقا نشوان في	ما يشبه الأحلام من ذكراك
مثلت في الذكرى هواك وفي الكرى	لما سموت به وصنت هواك
ولكم على الذكرى لقلبي عبرة	والذكريات صدى السنين الحاكي
ولقد مررت على الرياض بربوة	كم راقصت فيها رؤاي رؤاك
خضراء قد سبت الربيع بدلها	غناء كنت حيالها ألقاك
لم أدر ما طيب العناق على الهوى	والروض أسكره الصبا بشذاك
لم أدر والأشواق تصرخ في دمي	حتى ترفق ساعدي فطواك[1]

ومن المفارقات العجيبة في شعر الخليج العربي أن التشطير والتخميس والمعارضات بقيت شائعة إلى أمد قريب، وقد أدى إسراف الشعراء في هذا الشأن إلى المبالغة في بعض الأحيان، وهو ما يمكن ملاحظته على تجربة شعراء عمان على وجه الخصوص لاعتبارات فنية قد تصل إلى كون شعراء عمان وإلى عهد قريب أكثر تمثيلا للقصيدة التقليدية في شعر الخليج العربي. وما دمنا قد مثلنا في النص السابق لنموذج من التشطير، فأننا نسوق هنا نموذجا للشاعر العماني خالد الرحبي يخمس فيه ميمية شوقي المشهورة، التي يدعو فيها أبناء وطنه إلى الوحدة ونبذ الأحقاد فيما بينهم والتفرغ لمواجهة الأعداء بأشكالهم

١- فهد العسكر - حياته وشعره: ٢٧٣ - ٢٧٤. ولفرط تأثر الشعراء الخليجيين به فقد أطلق بعضهم على نفسه لقب (شاعر القصر) وهو ما كان يطلق على شوقي في حياته الأولى، يقول عبدالله قاسم المعاودة:

أنا شاعر القصر المنيف ولم يكن	أحد ليبلغ في ذراه مكاني

ينظر شعراء البحرين المعاصرون - د.علوي الهاشمي: ٧٠.

كافة والتي يقول في مطلعها : (من الوافر)

إلام الخلـــف بيـــنكم إلامـــا وهــذي الـضجة الكـبرى علامـــا؟[1]

يقول الشاعر خالد الرحبي : (من الوافر)

خـــذوا مـــني التحيـــة والـــسلاما حمـــاة (عمـــان) واســتمعوا كلامـــا

أقدمـــــه ودادا واحتـــــراما (إلام الخلـــف بيـــنكم إلامـــا

وهــذي الـضجة الكـبرى علامـا)[2]

يتحدث الشاعر في قصيدته، التي يخمس فيها أبيات شوقي، عن الاستعمار في منطقة الخليج، ملقياً اللوم على أبناء وطنه لضعفهم وتهاونهم وانشغالهم بالخصومات والنزاعات الجانبية. وهو يدعو من خلال ذلك إلى نبذ الخصومات والتكاتف أمام خطر الاستعمار. ومن المعروف أن هذه القضايا هي التي كانت تشغل بال شوقي في قصيدته السابقة. مما يشكل تداخلا من ناحيتي اللفظ والمضمون. من دون أن يحاول الرحبي ترويض نص شوقي وإسباغ رؤيته عليه. ولعل هذا ما يزري بالنص ويحط من قيمته الفنية.

(١- ٣) وتجاوزاً لذلك الإشكال، فأننا لا بد أن نعرج على القضايا الأساسية التي شغلت اهتمام شعراء العربية المحدثين، ومن ثم فإنها تركت آثارها المباشرة وغير المباشرة في شعر الخليج. وهو ما يمكن أن نستوحيه من الأجواء النصية التي يدور في فلكها النص الخليجي. أو هو ما يمثل وضعا لبؤر نصية متكشفة عن أسس سابقة يمكن

١- الشوقيات: ١ / ٢٢١.

٢- ينظر الشعر العماني مقوماته واتجاهاته وخصائصه الفنية -علي عبد الخالق: ١٠٤، وهناك قصيدة للشاعر عبدالله الخليلي يتأثر فيها بسينية شوقي في ديوانه (نافذة الحياة: ٣٨) إذ نجد ذات الفكرة والأسلوب والصورة، ومحاولة السير على خطى شوقي من حيث الاختيار الأجود للمطلع والتمهيد للموضوع فضلا عن افادته من بعض الألفاظ مثل: شمس،و نكس،و جبس،ودرفس، وعرس، وهمس...الخ وهو ما يستقيه الشاعر من سينية البحتري المشهورة. وينظر قصيدة أخرى للخليلي، في السابق: ٩٣ - ٩٩.

أن يعاين على أساسها النص الأدبي، كما سنفصل القول في ذلك في بعض النصوص الخليجية التي تلتقي بالنص العربي في اللفظ أو الرؤية.

فحين استشرى خطر الاستعمار في نهايات القرن الماضي، انبرى جل الشعراء العرب للذود عن حياض أوطانهم والدفاع عنها بالوسائل كافة. ونهض الشعراء بقصائد مدوية، تشد من عضد المدافعين عن الحق والوطن، وكثيراً ما تكلم الشعراء العرب على الحرية، يقول الرصافي: (من الطويل)

إذا لم يعش حرا بموطنه الفتى فسم الفتى ميتا وموطنه قبرا
أحريتي أني اتخذتك قبلة أوجه وجهي كل يوم لها عشرا[1]

وكذلك يحرض الرصافي أبناء وطنه على النهضة فيقول: (من الطويل)

أما آن أن يغشى البلاد سعودها ويذهب عن هذي النيام هجودها[2]

والأمر نفسه يتردد عند اليازجي الذي يطلق صرخة مدوية فيقول: (من البسيط)

تنبهوا واستفيقوا أيها العرب فقد طمى الخطب حتى غاصت الركب[3]

ولا تقل ثورة الشاعر أحمد شوقي عن ذلك، وهو يستنهض شباب مصر وشباب الأمة العربية قاطبة، يحثهم على بلوغ المنى مهما غلت التضحيات وكبرت، فيقول: (من الرمل)

لا يقيمن على الضيم الأسد الشبل من الغاب الوتد[4]

١- ديوان الرصافي: ٢/ ١٧.
٢- نفسه: ٣/ ١٩.
٣- وينظر ما كتبه الدكتور سامي الدهان عن اليازجي وغيره من شعراء سورية في: الشعراء الأعلام في سورية: ٢٠- ٢٩.
٤- الشوقيات: ٤/ ١٦.

ويدخل حافظ إبراهيم هذه الحلبة ويردد تلك الأفكار نفسها ولا سيما في قوله: (من الكامل)

إنـــّا جمعنـــا للجهـــاد صـــفوفنا ســـنموت أو نحيـــا ونحـــن كـــرام[1]

ويشير حافظ إبراهيم إلى أن ما كـان يلقى الثائرين شيء جسيم بقولـه: (من البسيط)

إذا نطقـــت فقـــاع الـــسجن متكـــأ وإن ســـكتُ فـإن الـنفس لـم تطـب

أيـــشتكي الفقـــر غادينـــا ورائحنـــا ونحن نمشي على أرض من الذهب[2]

يقتبس شعراء الخليج هذه الفكرة، ويتابعون الشعراء العرب فيما نوهنا عنه، يقول الشاعر البحريني عبدالرحمن محمد رفيع حاثاً أبناء جلدته على النهضة ومحاولة اللحاق بالركب المتقدم، بأسلوب لا يختلف عن أساليب الشعراء العرب السابقين، بل أن خطابه لم يكن موجها أصلاً إلى الخليجيين فحسب، وإنما هو موجه إلى أبناء الضاد جميعاً، وهذا يلتقي أيضاً بما فعله الشعراء العرب قاطبة عندما وجهوا قصائدهم إلى أمة العرب كافة: (من الرمل)

يـــا شـــعوب العـــرب هيـــا يـــا كـــرام ودعـــوا النـــوم وهبـــوا للأمـــام[3]

فهذا البيت يلتقي مع ما أشرنا إليه سابقا ولا يختلف عن قول الرصافي: (من الطويل)

أمـــا آن (أن) يرمـــى التخـــاذل جانبـــاً فتكـــسب عـــزاً بالتناصـــر أوطـــان[4]

١- ديوان حافظ إبراهيم: ٢/ ١٠٥، ويقول شوقي:

وطـني لـو شـغلت بالخلـد عنـه نـازعتني إليـه في الخلـد نفـسي

شـهد الله لم يغـب عـن جفـوني شخـصه سـاعة ولم يخـل حـسي

٢- ديوان حافظ إبراهيم: ٢ / ١١٨ . وينظر دراسات في الشعر العربي المعاصر - د. شوقي ضيف: ١٢ .

٣- شعراء البحرين المعاصرون - كشاف تحليلي مصور - د. علوي الهاشمي: ١١١ .

٤- ديوان الرصافي: ٢/ ٢٣٧ ، والبيت لا يستقيم وزنا بدون (أن) التي سقطت بالطباعة .

وهذا لا يعني البتة أن الشاعر الخليجي لا يهتم بمشاكل منطقته، ففي قصيدة (نفحات الخليج) يذكر الشاعر عبدالله سنان أن ما مر بالخليج كان بسبب ويلات المستعمر ودسائسه، فيقول: (من الخفيف)

صاح أن الخليج قد ناء بالأعباء ... واستوغلت به الهمجية
أخروه إلى الوراء وبثوا ... الفقر والجهل فيه والأمية
ألبسوه لباس جوع وخوف ... وأذاقوه ذلة أبدية
وسعوا بين ساكنيه لبث ... النعرات الخبيثة الوحشية[1]

ويتردد هذا الأمر عند معظم الشعراء الخليجيين، فهذا عبدالله سنان يستنهض قومه بشعر محفلي أو خطابي، فيقول: (من المتقارب)

وما يصنع المجد إلا النهوض ... وما يجلب العار إلا الخور[2]

وللشاعر صقر الشبيب قصائد عدة تؤكد تضلعه في هذا المجال، الذي رمى من خلال تنبيه الغافلين، وهو ما يلتقي وتحذير شعراء العربية الذين سبقوه بهذا الصدد، فهو يقول: (من الطويل)

فيا أمة العرب التي طال نومها ... على كل ما يفضي إلى موتها هبي
فليست فلسطين بآخر حسوة ... تبل صدى الأعداء بل أول الشرب[3]

وتتعدد إضافات الشعراء الخليجيين، وهم ينهلون من مجرى شعراء العربية الفياض في تأكيد هذه الأفكار المتشعبة واقتباسها، ولكي لا يترهل البحث فأننا سنتخطى كثيراً من النصوص[4]، لنتوقف عند واحد منها للشاعر أحمد بن يوسف

١- ديوانه، نفحات الخليج: ٤٢-٤٣.

٢- عبدالله سنان محمد - دراسة ومختارات: ٤٠.

٣-ديوان صقر الشبيب: ١٠٦ - ١٠٧.

٤-ينظر عبدالله سنان محمد - دراسة ومختارات - قصيدة (النشء الجديد): ١٨.

الجابر، الذي استيقظ على صوت الخطر الزاحف المتمثل بالاستعمار الغربي، على غرار ما كان يفعله شعراء النهضة العربية، فخاطب العرب وحثهم على النهضة ومقارعة المستعمر في قوله: (من البسيط)

يا أمة العرب والإسلام قاطبة ... هبوا فقد طال هذا النوم والسأم

إن العدو لكم أبدى نواجذه ... وكالبته عليكم بالعدى أمم

إن العدو عدو الكل فانتبهوا ... سيان فيه لديه العرب والعجم

وزلزل الغرب زلزالا فما ثبتت ... ولا استقرت على رأي له قدم

طورا أهابوا بأسطول يهددنا ... وتارة لجيوش نالها العدم

إن المخطط لا يعفي دياركمو ... فقد تساوى لديه الحل والحرم

أمجلس الأمن يرجى أن يثيب لكم ... من ليس يعطفه أل ولا رحم[1]

يدعو الشاعر أبناء وطنه للنهوض وتحفيز الهمم وترك الغفلة لمجابهة المستعمر، ويستنكر من خلال ذلك أساليب مجلس الأمن والمحافل الدولية الأخرى بأسلوب خطابي أقرب إلى النثرية. ومن خلال هذا الفتات يمكن أن نصل إلى تخوم القضية الأصل، التي تتجسد في كل بيت من القصيدة، دليله في ذلك قول حافظ إبراهيم: (من الكامل)

من رام وصل الشمس حاك خيوطها ... سبباً إلى آماله وتعلقا[2]

وهو يلتقي هنا أيضاً مع دعوات الرصافي وشوقي والزهاوي، التي ألمحنا إليها سابقا والتي تؤكد القضية ذاتها في الشعر العربي.

(١ — ٤) وقد اتخذ الشعراء العرب من تلك القضايا السياسية سبيلا للموازنة بين الشرق والغرب، وهو ما نلمسه بوضوح في قصيدة (الشرق والغرب) للشاعر

١-ديوان أحمد بن يوسف الجابر: ١٣١ - ١٣٢.

٢-ديوان حافظ إبراهيم: ٢ / ٦٠.

خالد الفرج، الذي لم يأل جهدا في تضمين رؤى وأفكار كثير من شعراء العربية – كما سنشير – في فحوى قصيدته التي يقول فيها: (من السريع)

الغرب قد شدد في هجمته　　والشرق لاه في غفلته
ولكما جد بأعماله　　يستسلم الشرق إلى راحته
فيجمع الغربي وحداته　　والشرق مقسوم على وحدته
وذاك يبني العلم في بحثه　　وذا يضيع الوقت في نظرته[1]

فمن الواضح أن الفرج يستلهم هذا الموضوع مما كان يتردد على ألسنة الشعراء العرب، ولا سيما الزهاوي الذي انغمس في صلب هذا الموضوع وخصص له أكثر من قصيدة وبالعنوان نفسه (الشرق والغرب) في ديوان واحد هو الأوشال، وبما يؤكد اهتمامه بهذه القضية. يقول الزهاوي: (من البسيط)

قد طال للغرب فوق الأرض سلطان　　وطال في الشرق إقرار وإذعان
الغرب فيه نشاط خلف حاجته　　يسعى ليبلغها والشرق كسلان
الغرب مستلهب والشرق مهتضم　　والغرب منتبه والشرق وسنان[2]

ويتابعه الرصافي بتأكيد الفكرة نفسها، فيقول: (من الطويل)

أقول وليل الغرب ليس بنائم　　أما لنيام القوم في الشرق من بعث[3]

وقد طرق الشعراء أبواباً كثيرة، تقتفي آثار ما أشرنا إليه وتومض إليه في أحيان كثيرة، تتصل بما فعله الغربيون بأمتهم العربية باجتثاثهم لأهم خصائصها الجوهرية، التي كانت تستحوذ على خبايا اللاشعور الجمعي، والتي كانت تصيِّر الأمة

١-ديوان خالد الفرج: ١٣٠، ويقول عبداللطيف النصف في هذا الصدد:

أرى الشرق بالأغلال يرسف باكيا　　على حين بات الغرب جذلان يبسم

٢-الأوشال: ٤٦.

٣-ديوان الرصافي: ٣/ ٢٢٥.

في أبهى صورة وأجمل رونق. ويستبان من ذلك أن الشعراء تخبطوا في حبائل الألم والحسرة على مجدهم الضائع وقوتهم الآفلة، على غرار ما كان يصوره شعراء الأندلس في عصر الدويلات الأخيرة التي كانت تعلن بداية النهاية لتلك الدولة العربية.

وفي العصر الحديث لا يمكن أن نستثني أحداً من الشعراء لم يحفل بهذه القضية، لاسيما في بدايات عصر النهضة، مع أننا نجد الشعر العربي ما زال إلى هذه اللحظة يؤكد هذه الحقيقة بأثواب شتى وبصور عدة. فالرصافي - على سبيل التمثيل - يغور في أعماق هذه الحالة، ويصورها بكل جرأة وصدق واصفاً ما انتهت إليه أمة العرب، يقول وهو يذرف الحسرات: (من البسيط)

آها فآها على ما كان من شرف　　"لليعربيين" قد ألوى به القدم

أيام كانوا وشمل المجد مجتمع　　والشعب ملتئم والملك منتظم

كانوا أجل الورى غرا ومقدرة　　إذا الخطوب بحبل البغي تحتزم[1]

وهذا ما نستبينه في قول خالد الفرج الذي يروج لهذه القضية في شعر الخليج ترويجاً يجعله من أكثر الشعراء الخليجيين اهتماماً بهذه الحالة، فيقول: (من الكامل)

صعدت إلى قمم الجبال جدودنا　　فعلام صرنا في حضيض الوادي

نمنا فقام الآخرون وأسسوا　　بالعلم مجدا شامخ الأطواد[2]

ولعل هذا ما يلتقي وشعر الألم والشكوى عند شعراء القرن التاسع عشر والقرن العشرين، مثل عبدالغفار الأخرس الذي كان من أقدر الشعراء تصويرا لذلك الألم وتلك الشكوى، فكان يذم الحياة لما وصلت إليه الأحوال في العراق، كما في قوله: (من الكامل)

بلد كبار ملوكه بقر　　صاروا ولاة النهي والأمر[3]

١- نفسه: ٣ / ٤٢.

٢- ديوان خالد الفرج: ١٢٥ - ١٢٦.

٣- الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر - إبراهيم الوائلي: ٣٠٦..

(١-٥) ومن هنا تداعى الشعراء العرب وتباروا في دعوتهم إلى ضرورة قيام الوحدة العربية بشتى الأساليب والصور، بوصفها المنقذ الوحيد من هذه الأوضاع، وهي تسفر فيما لو أقيمت عن قوة بدل الضعف والهوان، وحتى الشعراء الذين ينتمون إلى قوميات غير عربية كانوا يحثون عليها، ما دامت الملاذ الوحيد لمن يستنشق عبق هواء العرب والإسلام، فالزهاوي يحث العرب على قيام وحدتهم بقوله: (من الطويل)

وما ذل قوم أبرموا وحدة لهم   وإن لم يكونوا ينتمون إلى أب[1]

ويقول الرصافي بالمعنى نفسه: (من الوافر)

متى نرجو لغمتنا انكشافا   وقد أمسى الشقاق لنا مطافا[2]

وردد آخرون كثيراً من هذه الصور التي تنطلق في جوهرها من حقيقة أساسية، تتلخص في أن قوة العرب تكمن في وحدتهم ودمارهم في فرقتهم وتشتتهم. ونجد لهذه الدعوات نظائر عند شعراء الخليج تضارع ما موجود عند الشعراء العرب الأوائل. والشاعر صقر الشبيب من الشعراء الذين تعرضوا لهذه القضية قائلا: (من الخفيف)

ليس للعرب من فلاح إذا لم   تك للعرب وحدة ووئام
فلماذا اقتسامهم؟ أليدني   للأعادي مرادهم الانقسام
أم على رغم موقظات العوادي   هم بتنويم كائديهم نيام
انتباها فما مغبة تنويم   ركنتم إليه إلا حمام[3]

فعلى الرغم من نزعة الشاعر الإقليمية والشعبية لم يستطع أن يكبح جماح نفسه، وهو يرى الواقع العربي ممزقاً والأعداء تعيث فيه فساداًوخراباً، فهب منتفضا

١- الأوشال: ١٠٠.
٢- ديوان الرصافي: ٢/ ٦٩.
٣- ديوان صقر الشبيب: ٤٠٦.

لواقع انتمائه القومي[1] كما يرى ذلك بعض الباحثين. إلا أن الوحدة العربية على الرغم من هذه المشاعر تظل في الأحوال جميعا أملا بعيد المنال وصعب التحقيق، وهو ما يشير إليه الشبيب نفسه في قوله: (من الطويل)

ستبقى على الأحقاب حقبا إلى حقب   خيالا على رغم المنى وحدة العرب[2]

إنه يرى أن الشعب يدرك أن لا منجى للعرب بغير الوحدة، ومع ذلك فإنها تظل حلماً يراوده كما يراود غيره من الغيورين، الذين يهمهم أمر العرب، يقول: (من الطويل)

على علمنا أن ليس غير اتحادنا   لنا معقل يخسي عيون بني الغرب[3]

ومن الحقائق الثابتة أن هذا الأمر لا ينحصر على شاعر دون غيره، وإنما هي دعوات ترددت على ألسنة وضمائر شعراء العربية، فالشاعر عبدالله النوري يسجل موقفه من هذه القضية كما سجله آخرون[4]، بقوله: (من الرجز)

مالي أرى العرب الكرام كلهم   أفنتهم الفرقة في جلادها

الحرب فيهم كشفت عن ساقها   عابثة وزيد في استعدادها[5]

وحين قامت الوحدة بين مصر وسوريا عام ١٩٥٨، استبشر العرب خيرا، وتغنى الشعراء بهذا الحدث الجلل أيما غناء، وامتد ذلك إلى شعراء الخليج، ومن ذلك ما يقوله صقر الشبيب: (من الرمل)

أنت عيد طول محيانا لنا   وإذا متنا فعيد العقب

بك أرضانا زمان طالما   قد رمانا بالمشت المغضب[6]

١- عبدالله سنان محمد - دراسة ومختارات: ١٠٨.
٢- ديوان صقر الشبيب: ١٠٥.
٣- نفسه: ١٠٦، وينظر: ٥٧.
٤- ينظر فهد العسكر - حياته وشعره: ١٢٥.
٥- الشعر الحديث في الكويت إلى سنة ١٩٩٠: ١١٠.
٦- ديوان الشبيب: ١٢٤.

وقد طفحت هذه الفرحة على الكثير من نتاجات الشعراء العرب[1]. ولكنها لم تكن سوى أعوام قليلة حتى انهدت متداعية وآلت إلى ما انتهى إليه أكثر التجارب العربية في الوحدة. وبقي العرب بحاجة إلى منفذ آخر قد يكون أصعب مراساً مما كان، مع زيادة الضغط الداخلي من الأجهزة القمعية التي تبغض قيام الوحدة، والتي تسيدت على مقاليد السلطة في أغلب الأقطار العربية. وقد عبر بعض الشعراء عن رفضهم للكثير من الممارسات السلبية والسلطوية عن طريق الأسلوب الهزلي الساخر، الذي نحس من خلاله تمرد الشاعر ورفضه لما هو حاصل في مجتمعه، فعندما يقول الرصافي: (من مجزوء الكامل)

يــــا قـــــوم لا تتكلمـــــوا	إن الكـــــــلام محـــــــرم
نامـــــوا ولا تــــــستيقظوا	مــــــا فـــــاز إلا النـــــوم
وتـــأخروا عـــن كـــل مـــا	يقـــضي بـــأن تتقدمـــوا
ودعـــوا التقـــدم جانبـــا	فـــالخير أن لا تفهمـــوا
وتثبتـــوا فـــي جهلكـــم	فالـــشر أن تتعلمـــوا
أمـــا الـــسياسة فـــاتركوا	أبـــدا وإلا تندمـــوا[2]

فهو يعبر عن رفضه لتلك الأساليب السلطوية القاهرة بأسلوب أبلغ ما يقال عنه أنه بديع، والشيء نفسه يفعله حافظ إبراهيم في قصيدته التي تنهج النهج ذاته بعد حادثة دنشواي التي وقعت في عام ١٩٠٦ في مصر[3]. وقد افتتن بعض شعراء الخليج

١- ينظر ما نقله الدكتور ماهر حسن فهمي في كتابه تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج: ١٣٩.

٢- ديوان الرصافي: ٣ / ١٢٢.

٣- يقول حافظ إبراهيم:

أيهـا القـائمون بالأمـر فينـا	هـل نـسيتم ولاءنـا والـودادا؟!
خفـضوا جيـشكم ونـاموا هنيئـا	وابتغـوا صـيدكم وجوبـوا الـبلادا
وإذا أعـــوزتكم ذات طـــوق	بـين تلـك الربـا فـصيدوا العبـادا
إنمـا نحـن والحمـام سـواء	لم تغـادر أطواقنـا الأجيـادا

بهذا الأسلوب، ولا سيما خالد الفرج الذي يولع بهذا النمط من الأساليب في عدد من قصائده[1]، مثل قوله: (من مجزوء الرمل)

فاسكتوا إن أرهقوكم ... في دماء ودموع

إن من يطلب حقا ... واضحا فهو شيوعي[2]

وفي قصيدته (الجامعة العربية) يكشف عن الدور الذي أنيط بالجامعة العربية، ولم تستطع أن تنهض به، فقال في جرأة: (من المتقارب)

عقدت اجتماعك يا جامعة ... فهل أنت مبصرة سامعة

سئمنا الكلام فهل من فعال ... فإن الأعادي بنا طامعة

كفانا أحاديث لا تنتهي ... كفانا وعودكم المائعة

كفانا ولائم فيها الدسوم ... تمص من الأمة الجائعة

كفانا خنوعا وها أنتم ... ملايين في رقعة واسعة

كثيرون في ذلة من خلال ... غنيون في أنفس قانعة

فيا رب رحماك أنقذ حماك ... وخذ بيدي أمة ضائعة[3]

يضعنا الشاعر منذ الوهلة الأولى أمام حقيقة لا مناص منها، وهي أن ثمة مغزى لا يمكننا التغاضي عنه، مفاده أن ما علق عليه العرب من آمال في وليدهم الجديد ما هو إلا محض افتراء. ومن هنا جاءت سخرية الشاعر من الدور الذي قامت به الجامعة العربية إبان تلك المدة الحالكة السواد. وقد يبدو حديث الشاعر- هنا – جاداً وبعيداً عن السخرية، إلا أننا يمكن أن نلمس روح التهكم من الإطار العام الذي يسلكه الشاعر في عموم قصيدته، والذي ينصهر في بوتقة السخرية والهزل.

١- ينظر قصائده: تمخض الليل، والأعاجيب، والعالم الحر، وحقوق الانسان، والدولار، ولا شيء.
٢- ديوان خالد الفرج: ٢٠٢.
٣- نفسه: ١٩٨.

(١-٦) وقد راجت قضية المرأة ومسائل تعليمها وتحررها ونيلها الحرية التي فقدتها في القرون السابقة في شعر الخليج رواجا يكاد يتفق وما نهض به شعراء العربية المحدثون . ويبدو أن كلا النمطين من الشعر – العربي والخليجي – يتأثران بما كان شائعا في تلك الحقبة، وبخاصة دعوات المصلحين العرب، فمثلما كانت دعوة قاسم أمين في دفاعه عن المرأة ذات أثر في الشعر العربي الحديث، فقد تضلع الشيخ يوسف بن عيسى القناعي في الخليج بدعوة مماثلة لدعوة قاسم أمين، متوخيا منها ما توخاه سلفه في دفاعه عن المرأة. وقد تلقف شعراء الخليج هذه الدعوة، كما تلقفها الشعراء العرب سابقا . والشاعر صقر الشبيب واحد من الرواد في هذا المجال، إذ إنه يخاطب الشيخ القناعي بقوله: (من الوافر)

قرأت مقالك الحر الجميلا ... فألزمني لك الشكر الجزيلا

مقال منه حق الغيد يلقى ... وقد طال المغيب به قفولا

....

وأعجبني انتصارك للواتي ... تكبدن الأذى زمنا طويلا

فواصل لا عدمناك انتصارا ... لهن من الأذى حتى يزولا[1]

وهذا ينسحب على كثير من الشعراء الخليجيين الذين أكدوا هذه القضية داعين إلى ضرورة معالجتها، تواصلا مع شعراء العربية الذين هالهم مظهر المرأة المزري وما تكابده في مجتمعهم، بل أن بعضهم حسب أن البلاء الذي اعترى المجتمع العربي يؤول في جوانب منه إلى تعطيل نصفه عن المشاركة في صنع الحضارة، وكما يقول الزهاوي: (من السريع)

لا خير في مجتمع عقله ... بسيء العادات مغلول

يخبط في موضعه نصفه ... ونصفه الآخر مشلول[2]

١- ديوان صقر الشبيب: ٣٩٩ .

٢- الأوشال: ٢٣٦ .

ومن هنا جاءت ثورة الزهاوي وكثيرين غيره، على احتجاب المرأة وصدها عن ممارسة حياتها الطبيعية بأقوال جمة، تأخذ بتلابيب الحدث، كقول الرصافي :

اسفري يا بنت فهر فالسفور صبح زاهر[1]

ولم يبتعد شعراء الخليج عن هذه الدعوات التي أخذت تتردد على ألسنة شعرائه، على الرغم من أن المجتمع الخليجي أكثر انغلاقا من انغلاق المجتمع العربي في مصر أو العراق أو الشام. وكما يظهر ذلك جليا في قصيدة عبدالله سنان محمد، التي يبدو تأثرها واضحا بما أشرنا إليه عند الزهاوي والرصافي، ولكنه يقترب من قصيدة (بين الحجاب والسفور) لشوقي، التي يعارضها بقوله : (من مجزوء الكامل)

حبسوك بالبيت الحقير وسقوك بالقدح المرير

حبسوك في زنزانة كالطير في القفص الصغير

قالوا لنا التثقيف للفتيات مفتاح الشرور

قلنا لهم علم الفتاة يقي الفتاة من العثور[2]

وإذا أردنا أن نلم شتات هذه القضية عند شعراء الخليج قاطبة، فأننا قد نخرج عن جادة الموضوعية التي تقتضي الاختصار في التمثيل للظاهرة الشعرية المتكررة بين شعراء الخليج وشعراء العربية المحدثين في ضمن سياق القصيدة. ومع ذلك نقول إن

١- ديوان الرصافي : ١٢٧/١.

ويقول شوقي :

قل للرجال طغى الأسير طير الجمال متى يطير

أوهى جناحيه الحديث وحز ساقيه الحرير

ذهب الحجاب بصبره وأطال حيرته السفور

٢- نفحات الخليج : ٨٥.

الشاعر الإماراتي صقر القاسمي لم ينفرد عن غيره بالدعوة التي كانت سائدة إبان اهتمام شعراء العربية بالمرأة والانتصار لحقوقها.

والتي نلمسها في دعوة حافظ إبراهيم المشهورة: (من الكامل)

الأم مدرسة إذا أعددتها أعددت شعبا طيب الأعراق[1]

وخليل مطران الذي يرسل هذه الحكمة: (من السريع)

إن لم تكن أم، فلا أمة وإنما بالأمهات أمم[2]

لذلك نرى صقر القاسمي يقول: (من البسيط)

بالله لا تهملوا حظ البنات فما بنى سواهن في أخلاقنا بان

البنت مدرسة إذ علمت خلقت روح التآلف في شيب وشبان[3]

مما يدعونا إلى القول إن القاسمي كان واقعا تحت طائلة تلك الأبيات التي أشرنا إليها سابقا، لا سيما في بيته الثاني الذي يلتقي فيه مع ما رسمه حافظ إبراهيم لصورة البنت العربية وكونها مدرسة. فضلا عن أن كثيراً من الشعراء العرب قد أكد هذه الصورة أيضا، كما نلمس ذلك في هذا البيت للزهاوي :(من مجزوء الكامل)

والأمهات مدارس منهم بها ينمو الشعور[4]

(١ - ٧) ولعل هذا ما يدعونا إلى تناول مسألة أخرى لاتقل أهمية عن سابقتها خطورة، إذا لم تضاهها. وهي دعوة الشعراء إلى التسامح الديني، ونبذ التشدد في أحكام الدين. وقد يتعدى ذلك في بعض الأحيان إلى فتور الوازع الديني المتشدد،

١- ديوان حافظ إبراهيم: ١/ ٢٨٢.

٢- ديوان مطران: ١٢٢.

٣- وحي الحق: ٧٧.

٤- الأوشال: ٥٨.

الذي يدل على عزوف الشعراء عن التعصب بأشكاله كافة. ومن ذلك ما يقوله صقر الشبيب: (من الوافر)

وخلـــوا في الــــديانات افتراقـــا ... يـــؤول بكـــم إلى الحـــرب العـــوان

ودينـــوا مــــن تكـــاتفكم بديـــن ... لكـــم يلقـــي التقـــدم بالعنـــان[1]

إن معنى هذين البيتين هو نفسه الذي قصد إليه شوقي في حديثه عن وحدة المسلمين والنصارى بمصر في قوله: (من الكامل)

الـــدين للـــديان جـــل جلالـــه ... لـــو شـــاء ربـــك وحـــد الأديانـــا[2]

ويؤكد الشاعر الرصافي ذلك في قوله: (من الطويل)

عـــلام التعـــادي لاختـــلاف ديانـــة ... وأن التعـــادي في الديانـــة عـــدوان

ومـــا ضـــر لـــو كـــان التعـــاون ديننـــا ... فتعمـــر بلـــدان وتأمـــن قطعـــان

وإذا جمعتنـــا وحـــدة وطنيـــة ... فمـــاذا علينـــا أن تعـــدد أديـــان[3]

وهذا عين ما نلمسه عند الشعراء المهجريين بصفة خاصة، بحيث يرصد بعض الباحثين ذلك النمط من التسامح بين شعراء المهجر منذ بداياتهم الأولى[4]. بيد أن التسامح الديني قاد المتطرفين لأن يجترحوا الاتهامات ويوجهونها إلى أولئك الشعراء متهمينهم بالكفر والردة على الدين الإسلامي، لأن كثيرا من الأدبيات قد أولت على غير ما هي عليه عند بعض المدعين. فلم يروا محيصاً من رميهم بتهمة الزندقة أو المروق على الدين الإسلامي، مثلما وجهت الاتهامات إلى الشاعرين فهد العسكر وصقر الشبيب، اللذين ردا التهمة بأقوال شتى،ومنها ما يقوله الشبيب: (من الطويل)

١- ديوان الشبيب: ٤٣٢.

٢- الشوقيات:١/ ١٧١.

٣- ديوان الرصافي:٢/٢٣٧-٢٣٨.

٤- ينظر الشعر العربي في المهجر - محمد عبدالغني حسن: ٤٠-٤٣.

لماذا أصوم الشهر إن كنت مارقا وآخذ نفسي بالحفاظ على الخمس[1]

ومن المفارقات العجيبة أن كلا الشاعرين كان مصابا بعاهة العمى، وكلاهما قد اعتزل الناس بعد أن قنط من إصلاح المجتمع، مما يعكس الوجهة السلفية والنظرة الضيقة التي كان المجتمع يعيشها إبان تلك الحقبة التي استمرت ردحاً طويلاً من الزمن.

ولم يكتف الشعراء برد التهمة عن أنفسهم فحسب،وإنما أشاروا إلى أن هذا جهل فاضح لابد من مواجهته، يقول خالد الفرج:

فالمصلحون خوارج عن دينهم والجاهلون مصابح الإرشاد[2]

ودعا الشعراء إلى الانتصار للعلم والعلماء ووجدوا فيهما طريقا سالكة لتعرية الوضع في الشرق العربي. وقد أشرنا سابقا إلى الموازنات بين الشرق والغرب على لسان كثير من الشعراء في غضون حديثنا عن الاتجاه السياسي في المرحلة الأولى من بدايات الشعر العربي الحديث، وهنا نشير إلى انتصار الشعراء إلى العلم وتجريد الجهل من كل سطوة، وقد كان لصقر الشبيب دعوات كثيرة في هذا المجال، منها قوله: (من البسيط)

لا شيء كالعلم يدني نفس صاحبه من الحياة ويقصيها عن الشجب

لولا العلوم لما أبصرتم أحدا يرقى إلى الرتبة العلياء في الرتب[3]

وهي دعوة شبيهة بدعوة شوقي الملحة إلى العلم والاهتمام بالعلماء والمعلمين، كقوله: (من الكامل)

قم للمعلم وفه التبجيلا كاد المعلم أن يكون رسولا[4]

١- ديوان الشبيب: ٣٢١.

٢- ديوان خالد الفرج: ١٢٥.

٣- ديوانه: ١٢٠.

٤- الشوقيات: ١/ ١٨٠.

وقوله (بالعلم والمال يبني الناس ملكهم)[1]. ولا نعدم أن نجد أجزاء وشذرات من أقوال حافظ إبراهيم في نصي الشبيب، ومنها ما يقوله حافظ: (من الكامل)

فتعلموا فالعلم مفتاح العلا   لم يبق بابا للسعادة مغلقا[2]

وعلى الرغم من ذلك يلمح الشبيب في بيته الأخير إلى بيت أبي العلاء المعري المشهور:

المجد للسيف ليس المجد للقلم   في حده الحد بين الجد واللعب

وتتوالى دعوات الخليجيين في هذا المضمار الحيوي، الذي يرتقي إلى أمور تخص تقدم المجتمع ورفاهيته. ومن هنا فإن هذه الدعوات المتوالية تشكل رصيداً شعرياً ضخماً في شعر الخليج العربي، يلتقي وما كان يتردد على ألسنة شعراء النهضة العربية. فكلاهما يتحسسان طريق التقدم عن طريق العلم ويبرق أساس المحبة التي تلوح مخاتلها من بين ثنايا القصيدة في كلتا الحالتين.

وفي ضوء ذلك كله نقول إن ما جاء به شعراء النهضة الأوائل في شعر الخليج العربي يمثل صدى لأفكار وطروحات الشعراء العرب المحدثين. ويبين في عمومه زهدهم بالبحث عن أساليب جديدة، لأنهم كانوا منساقين وراء نماذج شعرية بعينها، من دون أن نجد انعطافة جديدة في شعر الخليج. وعلى هذا فأننا لا نستطيع أن نصل إلى المدلول الحقيقي للنص الخليجي ما لم نأخذ بالحسبان ارتباطه بالنص العربي السابق عليه. ومن هنا وجدنا اقتصار الأشعار الأولى على قضايا السياسة العربية ومشاكل الخلاف والفرقة بين الأخوة، وضرورة قيام الوحدة العربية بوصفها المنقذ من الصعاب، والتأكيد من خلال ذلك على بعث الأمجاد العربية والتغني بها، من خلال رؤية شاملة لحقوق الإنسان العربي في العيش بحرية وسلام. وقد تطرق الشعراء أيضا إلى قضية المرأة وانتصارهم لتعليمها وسفورها ومشاركتها في صنع المجتمع. وقد

١- الشوقيات: ١/ ١٨٠.

٢- ديوان حافظ إبراهيم: ٢ / ٦١.

انحدرت من تلك القضايا أمور أخرى تتصل بها مع إسباغ النص ببعض اللمحات الخليجية المحلية.

وإذا كانت هذه الموضوعات هي نفسها موضوعات الشعراء العرب المحدثين في طور القصيدة العربية الحديثة الأول، فأننا نجد شعراء الخليج يستلهمون نمطا آخر من الشعر الذي شاع في الشعر العربي في مراحل لاحقة من عمر الشعر العربي الحديث. وهذا ما سوف نتناوله في الصفحات الآتية.

٢ - المرحلتان الرومانسية والواقعية:

(٢ — ١) تتداخل مرحلتا الرومانسية والواقعية في شعر الخليج العربي تداخلا كبيرا، لأسباب عدة منها أن ما تعرض له الخليج من نقلة سريعة وهائلة في أعقاب اكتشاف النفط جعلت المجتمع الخليجي يسير بخطى حثيثة نحو التقدم والتطور في المجالات كافة. إذ ولج المجتمع في نهضة شاملة أدت في ضمن ما أدت إليه، إلى تداخل المراحل مع بعضها، بعد أن وصلته المعارف جملة واحدة. وقد شبه الدكتور ماهر حسن فهمي هذه الحالة بما يشبه الانقلاب الصناعي الذي حدث في أوربا قبل قرابة قرنين من الزمان [1]، مؤكدا أن هذا الوثوب فوق حواجز الزمن قد جاء نتيجة إفادة أبناء المجتمع الخليجي من التجربة العربية التي سبقتهم من ناحية، ونتيجة التغيرات العميقة التي يتخطاها المجتمع في هذه السنوات من ناحية أخرى [2]. وهو يقصد ثروة النفط واختصار الزمن العجيب.

ولعل هذا ما يسوغ لنا أن نسبر غور مرحلة الرومانسية أو الذاتية في هذا الحيز من البحث، من دون أن نغض النظر عن المرحلة الواقعية، لسبب مهم وهو ارتباط الواقعية بالشعر الحر، الذي أبعدناه منذ البداية عن دراستنا على أمل العودة إليه في دراسة لاحقة تفيه حقه.

١- ينظر تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج: ٣٢.

٢- نفسه: ٢٥.

ومما يبدو لنا جليا أن التيار الرومانسي قد وصل شعراء الخليج على أثر استلهامهم ما شاع في الشعر العربي، وما طرحه شعراء العربية من أفكار ورؤى وأساليب وليس لما شاع عن أصوله الأولى[1]، ولاهتمام هؤلاء الشعراء وإلى مراحل قريبة جدا بالنص العربي وحسب، من دون أن يتعدى ذلك إلى النصوص الأخرى[2]. ما عدا بعض الاستثناءات عند الشاعر إبراهيم العريض بصفة خاصة، بحكم كونه قد عاش في الهند، وعلى أثر اتصاله بالآداب الشرقية والغربية على حد سواء، والشاعر غازي القصيبي الذي تغرب كثيرا من أجل الدراسة والوظيفة معا[3].

لذلك فإن هذين الشاعرين يمثلان شعر الحداثة في شعر الخليج العربي بأجل الصفات وأكملها وعلى هديهما سار آخرون أمثال عبدالرحمن رفيع وعلوي الهاشمي ومبارك بن سيف لانطلاقهما من واقع ثقافي غير متجسد في شعر الخليج فحسب. مع أننا لا نعدم وجود بعض الشعراء الذين انطلقوا إلى أفق الحداثة وشكلوا قفزة مفاجئة على واقعهم من غير أن يكون السبب وراء ذلك الاتصال بالنص غير العربي مما أدى أخيرا إلى إطفاء وهج حضورهم الفاعل في المجتمع ونبذهم. كما هو الأمر مع الشاعر الكويتي فهد العسكر الذي يمكن للباحث أن يلم بأثر كبير من شعراء العربية على تجربته الشعرية ولا سيما شعر أبي القاسم الشابي[4]، وكما سنشير إلى ذلك لاحقا.

وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن هناك مرحلة شعرية متجسدة في مجموعة من شعراء الخليج تابعوا ما كان شائعا في الحركة الشعرية العربية السابقة عليهم، فافتتنوا بثوابت ذلك الاتجاه الفني الذي وجدناه عند الشعراء العرب المحدثين أمثال: إبراهيم ناجي وعلي محمود طه وشعراء المهجر الذين تميزوا بهذا الاتجاه

١- في أصول المذهب الرومانسي وأثره في شعراء العربية ينظر إلياس أبو شبكة - حياته وشعره، رزوق فرج رزوق: ١٩ وما بعدها.

٢- ينظر الأدب المعاصر في الخليج العربي - عبدالله محمد الطائي: ٦٥.

٣- ينظر شعراء البحرين المعاصرون: ٩٩.

٤- ينظر ظواهر في الذكرى الثلاثين لوفاة شاعر العروبة أبو القاسم الشابي - خالد سعود الزيد. م. البيان، ع (٢٤٤) نوفمبر، ت٢، ١٩٨٤.

كإيليا أبي ماضي وإلياس أبي شبكة وميخائيل نعيمة وغيرهم، وهم شعراء مرحلة واحدة غلب عليها الطابع الرومانسي لأسباب سياسية واجتماعية وحضارية معروفة لدارسي الأدب بشكل عام.

وقد تمثل الطابع الرومانسي باللغة السهلة والشائعة في الاستعمال اليومي، التي يضفي عليها الشاعر من أحاسيسه ما يغير معانيها ويدنو بها من نفسه في الوقت ذاته. ويتمثل أيضا بظهور اتجاهات جديدة لم يعهدها الشاعر من قبل، يخرج بها من شرنقة حدود ما كان متعارفا عليه عند الشعراء، كمناجاة الطبيعة والتعبير عن خلجات نفسه ومكنونات ضميره من خلال وصفه لأحد مظاهرها. كما حاول الشاعر المزج بين الغزل ووصف الطبيعة، إذ اتخذ الشاعر من الطبيعة والمرأة رموزا يعبر من خلالها عن أحاسيسه وانفعالاته. فالشاعر عبدالله الخليلي - مثلا - إذا أراد أن يصور لقاءه بمحبوبته، فأنه لا يلتقيها إلا بأحضان الطبيعة في بستان أو روضة غناء (خميلة الربيع) التي يشكو فيها من هجر المحبوبة ويصف لواذع نفسه ويبكي شدو الحمام على الغصون[1]. فضلا عما زخرت به بعض القصائد مما يسمى بالغربة وبالأخص الغربة الروحية والحنين واللوعة. ولقد مزجت غالبا بوصف الطبيعة، وأخيرا فإن موضوعاتهم حملت معاني إنسانية عامة.

(٢ -٢) ولعل أبرز الأغراض الشعرية التي يبدو فيها هذا الأثر واضحا هو الغزل. وغزل الشاعر البحريني إبراهيم العريض، بصفة خاصة، فقد استمرأ هذا الاتجاه وسار فيه خطوات تجعله قريب الشبه بغزل علي محمود طه، ولا سيما في اتخاذه المرأة رمزا يعبر من خلاله عن انفعالاته، ومحاولته مزج الغزل ووصف مظاهر الطبيعة، واتخاذ أسلوب المحاورة القصصية مع فتاة أحلامه. ويبدو غزل العريض قريب الشبه أيضا بغزل إبراهيم ناجي. إذ نطالع تشابها حتى في عنوانات بعض قصائده مع عنوانات قصائد ناجي. كما في قصيدة (في سكون الليل) التي تكاد تتفق مع قصيدة

١- ينظر ظواهر فنية في غزل عبدالله الخليلي - د. نورية الرومي. م: البيان، ع (٢١٦) مارس، آذار ١٩٨٤: ٣٢.

ناجي (لقاء في الليل) ليس في العنوان فحسب وإنما في المضمون أيضا. فالعريض يتحدث فيها عن لقاء ليلي مع حبيبته فيقول: (من الطويل)

غفا الكون إلا ما يكون من الصبا   إذا حركت مهد الزهور النواعس
تخالينها - أيامي - طهرا مجسما   على كل غصن في الخميلة مائس
ولا طير إلا وهو طاو جناحه   على الرأس حتى المنكبين كبائس
تعالي هنا نخلد من العمر ساعة   يداً بيد في نجوة وتهامس[1].

وفي ذلك يقول إبراهيم ناجي: (من الكامل)

قالت تعال فقلت لبيك   هيهات أعصي أمر عينيك
أنا يا حبيبة طائر الأيك   لم لا أغني في ذراعيك
أفديك مقبلة على جزع   بسطت إلى يمين مرتجف
وبها ارتعاشة طائر فزع   من قلبها تسري إلى كتفي[2].

فكلاهما اتخذ من الطير رمزاً لنفسه، ولكن طائر العريض حزين بائس، كما يقول الدكتور ماهر حسن فهمي[3]. وطائر ناجي مبتهج وفرح يغني لمقدم الحبيبة بجذل.

وللعريض قصيدة غزلية بعنوان (إلى) يناجي فيها المرأة، وهي رمز الأمل، تذكرنا بقصيدة لعلي محمود طه بعنوان (إليها) في ديوانه (الشوق العائد). يقول العريض في قصيدته: (من الطويل)

تعالي فإن الليل يبسط ظله   لكي يتملى ناشىء الزهر طله
وإن فؤادي برعم في يد الصبا   سأعدم نشرا منه إن لم أطله

١- العرائس: ١٧٥.

٢- ديوانه (ليالي القاهرة).

٣- ينظر تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج: ١٥٧ - ١٥٨.

ولا مـــن نجـــى إذ أحـــاول بثـــه ... كأحـسن مـا بـث المحـب هـوى لــه
سـوى شـبح أن يطـرف العـين لمحـة ... أينكـر دمعـي فـي الـضلوع محلـه[1].

هـذه الأبيات تـشبه أبيات علي محمـود طـه لا في عنوانهـا فحسب، بـل في أسلوبها وفكرتها ولغتهـا، ولقـاء المسـاء الحزين هذا يطالعنـا مـرة أخـرى في قـصيدة (النشيد) للشاعر علي محمود طه في ديوانه الملاح التائه، يقـول في بعض أبياتهـا: (من الرمل)

عنـــدما ظلـــني الـــوادي مـــساء ... كـان طيـف في الـدجى يجلس قربـي
في يديـــه زهـــرة تقطـــر مـــاء ... عرفـت عينـــي بهـــا أدمـــع قلبـــي

يرى أحد الباحثين أن العريض استخدم الأدوات نفسها مثل: المساء الحزين، والطيف، والزهرة المبللة، ودمع العين، إلا أن تراكيبه تختلف، فزهـور العـريض تلتقي بالطل لتحيا. والشاعر لا يلتقي بمن يحب، أما علي محمـود طـه فيرسـم في اسـوداد المساء طيفا غير واضح الملامح، ولكنه حين دقق النظر وجد في يديه زهرة تقطر مـن دموع قلبه ماءً[2].

ومثلها قصيدة (حواء) التي تقترب كثيراً من قصيدة علي محمـود طـه (المـرأة والفن) بعنوانها وألفاظهـا وفكرتهـا، مـا عدا تـصريح العريض ومنذ بيتـه الأول بـأن المرأة هي غايـة الفـن في حين يـصل علي محمـود طـه إلى ذلـك بالنتيجة بعـد جملـة تساؤلات.

وقد أباح العريض لنفسـه أن يمزج الطبيعة أو يشركها في غزله، بل هي الأساس الذي ينطلق منه إلى أغراضه الأخرى وبخاصة الغزل[3]، إذ إنـه أحسن مزجهمـا على طريقة شعراء الرومانسية، ولا سيما في قوله: (من الوافر)

١- ديوان العريض: ٩٥.

٢- ينظر تطور الشعر العربي بمنطقة الخليج: ١٥٧.

٣- ينظر ما قالته النخلة للبحر - علوي الهاشمي: ٤٥ وما بعدها.

وتلعـــب ربــــة الأحـــلام ... في عينيـــــه بالنــــــور
بـــواد ضــــاحك الأرجــــاء ... نــــامي الزهــــر ممطـــور
تهزهمــــا هنالـــك الهـــوى ... أنغـــــام عــــصفور
فيبـــسط راحتيـــه لهــــا ... ومــــا شـــيء بمحظـــور
وحــــين يــــضمها فرحـــا ... بقلـــب شـــبه مخمـــور
يــــرى مــــن خلفهــــا طيفــــا ... وأســـرابا مــــن الحـــور[1]

هذا الجو الرومانسي الذي يخيم على أجواء القصيدة الماثل في : ربة الأحلام، والنور ،و الوادي الضاحك ،والزهر المطور، والقلب شبه المخمور ،و الطيف. . . يذكر بأجواء شعراء الرومانسية أمثال علي محمود طه وقصائده في الملاح التائه بصفة خاصة، وميخائيل نعيمة وإيليا أبي ماضي. فقد امتزج الشاعر بالطبيعة في ذكره للحبيبة ووصفه لنشوة اللقاء بينهما، وربط بين نفسه وبين مظاهر الطبيعة المختلفة. وهذه الظاهرة لا تسري على قصيدة بعينها أو على ديوان واحد، وإنما تحفل بذلك قصائده في دواوينه كلها، لا سيما تلك التي تعالج موضوع الحب والمرأة.

ويؤكد العريض حبه لحبيبته بشواهد من الطبيعة حولهما. إذ يقول وكأنما هو بصدد الإجابة عن سؤالها فيما إذا كان يحبها فيجيبها بطريق غير مباشر يروم فيه إقناعها بجمال الحياة من حولها. ومن ذلك يؤكد لها أنه لن ينساها : (من الطويل)

فقلت انظري يا من حواليك للصبا ... تــراود أزهـارا فيزكــو نــسيمها
وللطـير تـشدو في الغـصون صبابـة ... إلــى ألفهــا لامــسها مــا يــضيمها
وللمــوج يــصبو للتعــانق بعــضه ... إلـى بعضه مـن غـير أيـد يقيمهـا
وللغـيم فــي حـضن الغمامـة يرتمـي ... كمـا يرتمي في حضن أخت حميمهـا
....

١- العرائس: ١٤٠.

وقلت ارفقي يا مي بالنفس حسبة   فديتك خوفا أن تطيش حلومها
أأشفقت أن تطوى صحائف حبنا   وهيهات في عيني خط رقيمها[1]

وفي قصيدة أخرى للعريض في ديوانه العرائس تسأله المحبوبة عن حبه لها فيؤكد ذلك الحب، من خلال الحوار الذي يذكرنا بأسلوب شعراء الحب الرومانسي، باعتبار أن الحب والحرية والتمرد هي العناصر التي تقوم عليها فلسفة هؤلاء الشعراء، والتي تكون المضمون الأدبي الذي تنبثق منه رؤاهم. يقول: (من الخفيف)
حبذا لو جلوت لي في إطار   أثر الحب في انتشاء كلينا
فخذيها مني أحاسيس شتى   نبضت بالحياة لونا فلونا[2].

ومثل هذا التساؤل والإجابة عنه نجده عند علي محمود طه في قصيدته (سؤل وجواب) في ديوانه (الشوق العائد)، كما نجد ما يماثله عند الشاعر إيليا أبي ماضي في قصيدته (المساء) التي يكرر فيها تساؤلاته، كما في قوله: (من مجزوء الكامل)

أرأيت أحلام الطفولة تختفي خلف التخوم؟
أم أبصرت عيناك أشباح الكهولة في الغيوم
أم خفت أن يأتي الدجى الجاني ولا تأتي النجوم؟
أنا لا أرى ما تلمحين من المشاهد . . . إنما
أظلالها في ناظريك
تنم يا سلمى عليك[3]

(٢ - ٣) وكما تأثر العريض بالمدرسة الرومانسية وشعرائها، فقد تشرنق غازي القصيبي بخيوطها وتطلسم بشفراتها. إذ إن القصيدة عنده - ولا سيما في

١- نفسه: ٤٢ - ٤٥.
٢- نفسه: ١٥ - ١٦.
٣- الشعر العربي في المهجر: ١٠٧.

مراحله الشعرية الأولى — تتحرك بين أقطاب محددة، بحيث نلمح روح الشاعر علي محمود طه تتردد بين ثنايا كثير من قصائده، كما نلمح أصداء آخرين. فالحيرة والقلق وعدم وضوح الأشياء في أفكاره التي يطرحها في قصائده الغزلية تقربه من طلاسم إيليا أبي ماضي أو صاحب الملاح التائه. إذ إنهم جميعا يبحرون في الضباب فيرون الأشياء معتمة وغير واضحة يلفها الضباب وتسودها الحيرة، وهذه كلها معالم رومانسية توصلنا إلى الغربة الروحية والحنين واللوعة، ومن ثم فهي هروب من واقع عاشه الشاعر الرومانسي، ورام فيه التخلص من أدرانه ففعل ولكن عن طريق التعبير الرمزي من خلال الطبيعة والحب اللذين يرتمي بهما القصيبي في أحيان كثيرة، وهذا ما يوصله إلى أكبر شعراء العربية في هذا المجال، وهو الشاعر نزار قباني، الذي نلفي تقاربا بينه وبين القصيبي في قصائد كثيرة، وبخاصة في قصائده الحرة[1].

ينجلي أسلوب القصيبي في اتصاله بالشعر العربي الأكثر حداثة في قصائد كثيرة، ومن ذلك قوله: (من الكامل)

خلفت عندك نشوتي الكبرى	ونسيت خلف جفونك العمرا
ومضيت في صحراء قاحلة	الصخر فيها يحضن الصخرا
الرمل منتثر على شفتي	والشمس تمطر جبهتي حمرا
وعلى عيوني يأس قافلة	ظمئت فكادت تشرب القفرا[2]

يلاحظ استخدامه لكلمات: الصحراء، والقاحلة، والصخر، وتمطر جمرا، ويأس، وظمأ والقفر. فضلا عن أفعال ذات دلالات حزينة مثل خلفت، ونشبت، ومضيت، وظمئت،... وهكذا تتصاعد نبرة الحزن والقنوط لتعبر عن واقع مؤلم يعيشه الشاعر الرومانسي. ويحاول أن يرمز له من خلال ألفاظ وأساليب كالتشخيص

١- كما سنشير إلى ذلك لاحقا في بحثنا المزمع انجازه، الذي يختص بهذا النمط من التأثر في الشعر الحر.

٢- أشعار من جزائر اللؤلؤ: ٣٧.

والتجريد اللذين أعانا الشاعر في التعبير عما يريد . مثل ذلك نطالعه في أبياته التي يستخدم فيها أسلوب التساؤل الذي يفصح من خلاله عن حيرته وقلقه، فيقول: (من الرمل)

أغريــــق أنـــا في بحـــر علـــى ... موجـه ينـأى شـراع على شـــراع

أغريــــق لــــيس في أحلامـــــه ... غــــير مينـــــاء وتلــــوح ذراع

أوحيــــــد راح في درب الأســــى ... يتمــــشى مـــن وداع لـــوداع[1]

وتتكـرر تـساؤلات القـصيبي في قـصائده[2]، الـتي تنـاظر تـساؤلات الـشعراء الرومانـسيين، مثلمـا هي تـساؤلات أبـي ماضي في طلاسمـه الـتي نقـرأ منهـا: (من مجزوء الرمل)

جئـــت لا أعلـــم مـــن أيـــ ... ـن ولكنـــــــــي أتيـــــــت

ولقــــــد أبـــــصرت قـــــدا ... مـــي طريقـــا فمــــشيت

وســـــأبقى سائــــــرا ... شــــئت هــــذا أم أبيـــت

كيـــف جئـــت؟ كيـــف أبـــصر ... ت طريقـــــــــــــــي؟

لـــــــــست أدري[3]

ويقـترب أسـلوب القـصيبي مـن أسـلوب نـزار قبـاني في تعاملـه مع المـرأة وفي التساؤل والإجابة، وفي الانتقال من بحر إلى آخر. يقول في إحدى قصائده التي يزاوج فيها بين أكثر من اتجاه أو مذهب: (من الوافر)

ولـــي في كـــل عاصـــمة غـــرام ... ولـــي في كـــل أمـــسية ديـــار[4]

١- نفسه: ٤٢ ـ ٤٥ .

٢- ينظر قطرات من ظمأ: ١٦ .

٣- الشعر العربي في المهجر: ٢٣٠، وينظر قصيدة (يا نجمة الليل) للشاعر المهجري إلياس فرحات، في المرجع السابق: ٢٢١ .

٤- معركة بلا راية: ٢٧ .

ويقول أيضا: (من الوافر)

لــه في كــل ميـنــاء غــرام	وأيــام مخــضبة بــشقرة
وعــشت بــراءة الأطفــال حينــا	وعــشت ضــراوة الحيــوان[1]

ومن ذلك لا يسع الباحث إلا أن يذهب إلى ما ذهب إليه الدكتور ماهر حسن فهمي عندما تعرض لغازي القصيبي وشعره بقوله: " هذا هو غازي القباني أعني غازي القصيبي الذي يذكرنا بنزار قباني في أشعاره التي تحدثنا عن غزواته وعربداته، التي تمر على الأجساد، وما زال غازي يسير على الدرب الذي سلكه نزار "[2]. وفي ديوانه (أشعار من جزائر اللؤلؤ) يقترب القصيبي من نزار كثيراً، فيقول على سبيل التمثيل: (من السريع)

تهــويني وددت لــو أننــي	صـدقت يـا أختـاه مـا تـزعمين
تهــويني مــن أنــت مــن ذا الـذي	رمــاك في دربــي الطويــل الحـزين
الحــب يــا صــغيرتي لفظــة	لم يبــق مــن يفهمهــا هــا هنــا
الحــب فــي دنيــاكم ســلعة	والحــب في دنيــاي لا يقتــنى[3]

ويلاحظ هنا اهتمام الشاعر بتنويع قوافيه مثلما كان يفعل ذلك شعراء الرومانسية ومنهم نزار قباني، فضلاً عن هيامه في أجواء ضبابية يمتح فيها الشاعر من وهاد سابحة في بحر من الخيال هي نفسها وهاد الرومانسيين، يقول: (من المتقارب)

تعــالي دقــائق نحلــم فيهــا	بنــافورة مــن رذاذ القمــر
إن نفــساً ولم يــشرق الحــب فيهــا	بأســطورة مــن حـديث المطــر[4]

١- نفسه.

٢- تطور الشعر العربي الحديث: ١٧٤.

٣-أشعار من جزائر اللؤلؤ: ١١، وينظر نفسه: ١٢٨، ١٣٣.

٤- قطرات من ظمأ: ٢٣.

هذا كله قرأناه عند نزار قباني وعلي محمود طه وشعراء المدرسة المهجرية، يقول إيليا أبو ماضي: (من الخفيف)

قال قوم إن المحبة إثم ... ويح بعض النفوس ما أغباها

إن نفسا لم يشرق الحب فيها ... هي نفس لم تدر ما معناها[1]

(٢ – ٤) والموقف نفسه نجده عند الشاعر أحمد محمد خليفة في دواوينه كلها. إذ إنه شاعر رومانسي ينطلق مع الخيال ليعبر من خلاله عن الرفض ويتطلع إلى الحرية التي كثيرا ما رأينا شعراء الرومانسية وشعراء المهجر يتطلعون إليها. ومن ذلك قوله: (من السريع)

هذا رسول الشعر بين الورى ... يعيش في أحلامه الشارده

ظل طريداً بينهم أدهرا ... فمل في عيشته الراكده

تمتزج الأرواح في لحنه ... شوقا وتسمو فوق أفق الخيال

كأنما الأكوان من فنه ... تستلهم السحر ودنيا الظلال[2]

تتردد هنا ألفاظ (النجوى، والسحر، والأحلام، ومعبد الجمال، والخيال، والطهر، والبراءة، والجمال)، وغيرها من التي وجدناها في دواوين الشعراء السابقين. بل أننا نجده يسبر بواطن نفسه من خلال الطبيعة، فيقول على سبيل التمثيل: (من الخفيف)

هذه جنة خيالية التكوين سحرية الربى والورود

ها هنا الطهر والبراءة والأحلام في معبد الجمال الفريد

أتملى الجمال كالشاعر المفتون في روعة الربيع الوليد

رب نجوى تعيد لي شبح السلوان من قبضة الشقاء الأكيد[3]

١- الشعر العربي في المهجر: ١١٦.

٢- من أغاني البحرين: ٦٨.

٣- نفسه: ٥٢.

والشاعر الرومانسي يقدس العواطف ويعبر عنها بجلال وعظمة، فتبدو نبيلة وغير مبتذلة، وهو يصل إلى ذلك من خلال توظيف الطبيعة والأخذ من مظاهرها كل جميل بعطره ولونه وشكله بإضفاء معنى آخر عليه. يقول أحمد الخليفة في قصيدة بعنوان (معبد الحب) التي تلتقي مع قصيدة (صلوات في هيكل الحب) للشابي في العنوان وفي المضمون: (من الخفيف)

لا تقولي غداً طلبت المحالا — أنا أهواك فكرة وخيالا

يا ابنة الأمنيات ما أنت إلا — ضوء فجر على حياتي استطالا

أتملاك في الغيوب وأجثو — في المحاريب رهبة وجلالا(١)

(٢ – ٥) واستعذب الشعراء الحرمان والألم والبعد، ثم الشكوى الصامتة التي كثيراً ما تظهر كملاذ لما يعانيه الشعراء. وذلك كله يسير فيه الشاعر الخليجي على خطى شعراء الرومانسية العرب، يقول الشاعر القطري مبارك بن سيف: (من مجزوء الرمل)

يا ضفاف الشط هل أشكو لما بي من حنين
أم أداري ما بقلبي من جوى
ودموع همس الجفن لها ألا تبين
لي فؤاد كلما طافت به الذكرى أثابا
يستلذ البعد والحرمان فيه والعذابا(٢)

ونلفي عند الشاعر خليفة الوقيان العواطف المقدسة، والطبيعة حاضرة بين يديه ليخلق منها ما يرمز به للبقاء والديمومة والنبل في محبوبته، فيقول: (من المتقارب)

أريدك نورا يدوم ويبقى — إذا كل حي على الأرض حالا

١- بقايا الغدران: ٥٥.

٢- الليل والضفاف: ٢٧.

وشمسا تطل على كل صوب تعاف الأفول وتأبى ارتحالا[1]

وهو ما نجده أصلا عند الشابي، ولا سيما في قصيدته (صلوات في هيكل الحب) التي لا تصور امرأة بعينها بقدر ما تصور نفسه، منزوعة إلى الحب البريء الذي ينأى بالمرأة عما كانت تقبع فيه، ومن ذلك قوله: (من الخفيف)

أنت أنت الحياة في قدسها السامي وفي سحرها الشجي الغريد

أنت أنت الحياة في رقة الفجر وفي رونق الربيع الوليد

أنت أنت الحياة كل أوان في رواء من الشباب جديد

أنت دنيا من الأناشيد والأحلام والسحر والخيال المريد [2]

(٢ — ٦) ويتجلى الطابع الرومانسي في شعر فهد العسكر من خلال غرضين هما الغزل ووصف الطبيعة، وغالبا ما نجده يمزج بين الغرضين سيراً على منهج شعراء الرومانسية الذين نزعوا إلى توظيف الطبيعة للتعبير عن مشاعر الفرح والحزن. وكثيراً ما يتبع الطابع القصصي في غزله، على غرار النمط القصصي الذي شاع في ديوان عمر بن أبي ربيعة [3]. أما اعتماده على الطبيعة في التعبير عن مشاعره فقد حاز على اهتمامه في أكثر من قصيدة، إذ نراه يمزج أحزانه بظواهر الطبيعة، ليتخذ منها رفيقاً وأنيساً ومهرباً من عالم الواقع ليجد في ربوعها ما كان يجده الرومانسيون ممن سبقوه أو عاصروه.

لقد اتخذ الشاعر الطبيعة بكل مظاهرها أساسا للتعبير عن خوالجه، ومثل هذه النفحة ليست جديدة على الشعر العربي، ولكنها طارئة على شعر الكويت الحديث الذي لا نجد فيه مثل هذا النزوع نحو توظيف الطبيعة على شاكلة أفعال الرومانسيين. يقول فهد العسكر: (من الكامل)

١- المبحرون مع الرياح: ١١٦.

٢- صلوات في هيكل الحب: ٣٧.

٣- ينظر ديوانه: ٢١٤، ٢٦٩.

يـا ليـتني يـا ليـتني قمريـة | لأئــن بالأصـباح والإمــساء
أو أنــني وسـط الريـاض خميلـة | لأعطــر الأجــواء بالأشــذاء
فلكـم تـراءى لـي الخيـال حقيقـة | فيخـالني الرائـي صـريع عقـار
فـأفيق مـذهولاً وأهتـف مـن أنـا؟ | فأجـاب: مجنـون بعقـر الـدار[1]

ومرة أخرى يمتزج الشاعر بالطبيعة ويتخذ منها صورة لأحاسيسه، فيقول وقد بالغ في تصوير عواطفه تصويرا رومانسيا، إذ انتقل لتصوير عواطفه الحزينة إلى وصف الطبيعة بمظاهرها المختلفة مفصلاً في هذا الوصف: (من الكامل)

حـواء يـا ذات الجمـال ويـا ضيـا | هـذا الوجـود وربـة الأشـعار
ويـلاه قـد هجـرت مجـالس أنـسنا | وخلـت مـن النـدماء والـسمار
لا الـراح بالكاسـات مـشرقة بهـا | فتبـدد الظلمـاء بالأنـوار
حـواء قـد صـمتت بلابـل روضـنا | وسـرى الـذبول بأجمـل الأزهـار
لا الـورود في جنباتـه مبتـسم | فيعطـر الـورد النـسيم الـساري
كـلا ولا الأشـجار مورقـة فيـشدو | الطـير فـوق ذوائـب الأشـجار
حـواء وادي اللـهو أصـبح مقفـرا | خـال مـن الأزهـار والأطيـار
لا الـريم يـا حـواء سـارحة بـه | تختـال بالآصـال والأبكـار
كـلا ولا الغـادات في أحـضانه | يحملـن بالأيـدي كـؤوس عقـار[2]

يتخذ العسكر لغة لم نجدها عند شعراء الكويت في مرحلة التقليد. لأنها لغة جديدة وسهلة، يكثر فيها ألفاظ الطبيعة بكل مظاهرها (الأشجار، والطيور، والورود، والنسيم، والآصال، والأسحار، والكؤوس، والأنوار) وكلها من ألفاظ الطبيعة التي لم تقع عليها عين الشاعر من قبل لخلو الطبيعة في الكويت منها. وما ذلك إلا محض

١- فهد العسكر حياته وشعره: ٢٥٨.
٢- نفسه: ٢١٢.

خيال ونهج اتبع فيه شعراء آخرين جذبتهم الطبيعة الخلابة، بعد أن انصهروا في جمالها وتغنوا في ربوعها، فكانت ملاذهم ومهربهم مما يعانون[1].

وللعسكر قدرة فائقة على تصوير مشاعره من خلال موقفين متناقضين، أولهما: موقف حزين يائس، يصور الطبيعة تصويراً حزيناً، وثانيهما: موقف مشرق بهيج من خلال وصفه للطبيعة أو أحد مظاهرها. ومن ذلك ما يصوره الشاعر لشاطئ البحر بقوله: (من مجزوء الرمل)

ها هو الشاطئ فاسمع أيها القلب هديره
وصراخ الموج في الظلماء طوراً وزفيره
وعويل الريح إذ تلطم بالموج صخوره
مأتم ثار به العقل على الروح الأسيرة

....

أيهذا الهائج الصاخب أوقدت الضراما
ومن الآثار والأطياف ما يذكي الغراما
أنا عطشان وكم من نبأ بل أواما
فعن السمراء خبروني وأقرئها السلاما

....

فتعالي فزئير الريح بالوصل صداح
واصطخاب الموج شدو ودموع المزن راح
لا تقولي نسي الماضي وفي الحي ملاح
أنت قيثاري وكأسي وسمائي والجناح[2]

١- تنبه الدكتورة نورية الرومي إلى أنه ليس في الكويت طبيعة كتلك الطبيعة التي يصورها العسكر في أشعاره، مليئة بالأشجار والطيور المغردة والورود التي تملأ الأفق برائحتها الزكية. ينظر فهد العسكر، دراسة نقدية تحليلية: ٢٨١.

٢- ديوانه: ٢٤٦ -٢٤٩..

فالشاطىء الذي يشكو منه الشاعر وينسب إليه الصراخ والعويل واللطم والهدير هو نفسه الشاطىء الذي يلتمس فيه راحته ويجعل من زئير ريحه صداماً، وصراخ الموج شدواً، ودموع المزن راحاً وهكذا. ونطالع مثل ذلك عند كثير من الشعراء العرب. فعلى سبيل التمثيل نقرأ في ديوان الشاعر بدر شاكر السياب قصيدة بعنوان (نهر العذاب) نجده يجسد مشاعره المتدفقة من خلال وصفه للنهر بقوله: (من مجزوء الكامل)

يا نهر لولا منحناك وما يشابك من فروع
ما كانت البسمات في عيني تطفأ بالدموع

....

حجبت بالشأو البعيد تسد بابيه الظلال
وجها تلاقي في محياه الوادعة والجمال
مرآتك الخضراء منذ جلوتها تحت السماء
ما راح فيها مثل ذاك الوجه في ذاك الصفاء

....

حتى إذا ما رشح النجم الأخير سنا الصباح
فانتفض تحت القبة الزرقاء مقصوص الجناح
أصبحت فوق المعبد المهجور أرقب منحناك
فأبوح بالشكوى. . . وتسكت عن شكاتي ضفتاك[1]

فكما نلاحظ أن الشاعرين قد اتخذا من المظاهر الطبيعية رموزا لأحاسيس ازدحمت في نفس كل منهما للتعبير عن المراد بصورة غير مباشرة.

١- ديوان السياب: ١/ ١١٠.

(٢ -٧) وقد عرف عن شعراء الرومانسية تغنيهم بالبلبل واتخاذه رمزاً للنفس والبوح من خلاله عن المشاعر المكبوتة في النفس ومخاطبته في بعض الأحيان، وهو ما نجده عند علي محمود طه، وإبراهيم ناجي، وشعراء المهجر كإيليا أبي ماضي وغيرهم. ونظير ذلك في شعر الخليج العربي يفصح عنه الشاعر فهد العسكر في قصيدتين، إحداهما تتخذ عنوان (البلبل) والأخرى يرد فيها ذكر البلبل والقمرية. وهذان الطائران ترددا في قصائد الرومانسيين، يقول فهد العسكر: (من الخفيف)

طلع الفجر غنِّ يا قمريـه	واطربي الروح بالأغاني الشجية
وأشد يا طير بالغصون وأيقظ	بأناشيدك الزهور الندية
ملأ الفجر أكؤس الورد راحا	لك تزري بالصرفة البابلية
فإذا ما اصطحبت يا طير عبر	ما أرى الورد من رؤى سحرية
ها هو الصبح قد تبدى تحلى	ثغره الحلو بسمة وردية[1]

ولشعراء عمان نصيب وافر في هذا المجال، ولا سيما في اتخاذهم الحمامة (العربية الأصل)[2] بدلاً من البلبل، وبصفة خاصة عند الشاعرين أبو سرور وعبدالله الخليلي. فالشاعر أبو سرور يبث آلامه وأحزانه، ويسبر عواطفه عندما سمع حمامة تغني بصوت باك، لأنه أدرك في الحال ما تعانيه من ألم لفقد الحبيب، فخاطبها قائلاً: (من الطويل)

أجار عليك الدهر في دوحة الربا	وفي فغوات الورد من خير مزرع؟
أم الإلف أقصاه الزمان عن الحمى	فعدت بلا إلف أليف لأضلع
رعاك الهوى ذات الجناحين إنني	وإياك في دعواك سيان فاسمعي
فلا تعتبي الأيام، فالدهر دائما	يفرق الأحباب في كل مرتع[3]

١-الديوان: ١٣٩.

٢- ينظر في هذا الصدد ديوان الشاعر العراقي علي الشرقي، قصيدة (البلبل) الفارسي الأصل.

٣- باقات الأدب: ١٣٠ -١٣١.

وخاطب الشاعر عبدالله الخليلي حمامة وادي السدر فقال: (من الطويل)

حمامة (وادي السدر) بالسدر رجعي وحني على فقد الأليف المودع

حماة (جرعاء الطويخات) إن تكن جفونك عقما فالهوى فيه مدع

حمامة إن كان الهوى رجع صادح فكم من قتيل حول شادٍ مرجع[1]

وإجمالاً فإننا نقول إن ما ورد هنا لا يمثل إلا النزر اليسير من التأثر بالشعر العربي. ونحسب أن هذه المسألة بحاجة إلى دراسة أكاديمية تختص بهذا المجال وتشمل جوانبها كافة لتسفر عن كشف الوجه الحقيقي لشعر الخليج العربي، الذي لا يمكن الإفصاح عنه بصورة دقيقة وواضحة ما لم نأخذ بالحسبان قضية ارتباطه بالشعر العربي في أشكاله واتجاهاته كافة.

١- ديوانه - وحي العبقرية: ١٩٥، وينظر نفسه: ١٨٢.

المصادر والمراجع

١. الأدب المعاصر في الخليج العربي – عبدالله محمد الطائي. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، معهد البحوث والدراسات العربية، مطبعة الجبلاوي، القاهرة، ١٩٧٤.

٢. أدباء الكويت في قرنين – خالد سعود الزيد، المطبعة العصرية، الكويت، ١٩٦٧.

٣. أشعار من جزائر اللؤلؤ – غازي القصيبي، مطبعة دار الكتب – بيروت، ١٩٦٠.

٤. إلياس أبو شبكة، حياته وشعره – د. رزوق فرج رزوق، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦.

٥. الأوشال – جميل صدقي الزهاوي، مطبعة بغداد، ١٩٣٤.

٦. باقات الأدب – أبو سرور، حميد بن عبدالله، دار الاتحاد العربي للطباعة، القاهرة، ١٩٧٥.

٧. بقايا الغدران – أحمد محمد الخليفة، المطبعة الشرقية، البحرين، ١٩٦٦.

٨. تطور الحركة الأدبية في الكويت حتى عهد الاستقلال، خالد سعود الزيد. م. البيان – ع (١٩٥)، يونيو (حزيران) الكويت، ١٩٨٢.

٩. تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج، د. ماهر حسن فهمي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨١.

١٠. التناص – د. عبدالنبي أصطيف، م. راية مؤتة، المجلد الثاني ع (٢) كانون الثاني، عمان، ١٩٩٣.

١١. خواطر في الذكرى الثلاثين لوفاة شاعر العروبة أبو القاسم الشابي – خالد سعود الزيد، م. البيان، (٢٢٤) نوفمبر، ت ٢، ١٩٨٤.

١٢. دراسات في الشعر العربي المعاصر – د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط ٤، ١٩٦٩.

١٣. ديوان أحمد بن يوسف الجابر، جمع وتحقيق يحيى الجبوري ومحمد عبدالرحيم قافود، مطابع الدوحة الحديثة، ١٩٨٣.

١٤. ديوان حافظ إبراهيم، ضبطه وصححه أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الأبياري، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٣.

١٥. ديوان خالد الفرج، مطبعة الترقي بدمشق، ١٩٥٤.

١٦ .ديوان الرصافي، شرح وتعليقات مصطفى علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦.
١٧ .ديوان صقر الشبيب، جمعه وقدم له أحمد البشر الرومي، مكتبة الأمل، الكويت، ١٩٦٨.
١٨ .ديوان العريض، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٧٢.
١٩ .روض الخل والخليل - ديوان عبدالجليل الطباطبائي، دمشق ط ٣، ١٩٦٣.
٢٠ .الشعر الحديث في الكويت إلى سنة ١٩٥٠ - مشاري عبدالله السجاري، نشر وكالة المطبوعات، الكويت، مطابع مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ١٩٧٨.
٢١ .الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر - إبراهيم الوائلي، مطبعة المعارف، بغداد، ط٢، ١٩٧٨.
٢٢ .الشعر العربي في المهجر - محمد عبدالغني حسن، طبع ونشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٥٥.
٢٣ .الشعر العماني مقوماته واتجاهاته وخصائصه الفنية - د. علي عبدالخالق علي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤.
٢٤ .الشعراء الأعلام في سورية - د. سامي الدهان، دار الأنوار، بيروت، ط ٢، ١٩٦٨.
٢٥ .شعراء البحرين المعاصرون، كشاف تحليلي مصور ١٩٢٥ - ١٩٨٠ - د. علوي الهاشمي، المطبعة الشرقية، البحرين ١٩٨٨.
٢٦ .الشعرية - تزفيطان طودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٧.
٢٧ .الشوقيات - أحمد شوقي، مطبعة الاستقامة بالقاهرة، دار المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ١٩٦١.
٢٨ .ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة دلالية تكوينية - محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٨٥.
٢٩ .ظواهر فنية في غزل عبدالله الخليلي - د. نورية الرومي، م. البيان ع (٢١٦)، مارس - آذار - ١٩٨٤.
٣٠ .عبدالله سنان محمد، دراسة ومختارات - عبدالله العتيبي وخالد سعود الزيد، شركة الربيعان للنشر، الكويت، ١٩٨٠.
٣١ .العرائس - إبراهيم العريض، الشركة العربية للوكالات والتوزيع، البحرين، ط ٢، ١٩٧٢.
٣٢ .العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده - ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط ٤، ١٩٧٢.

٣٣ .فهد العسكر – حياته وشعره – عبدالله زكريا الأنصاري، مطابع اليقظة، ط٤ ، ١٩٧٩ .
٣٤ . فهد العسكر – دراسة نقدية وتحليلية – نورية الرومي مطابع ذات السلاسل، الكويت ١٩٨٠ .
٣٥ .كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز – السيد الأمام يحيى بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢ .
٣٦ .الليل والضفاف – مبارك بن سيف آل ثاني، مطابع قطر الوطنية، الدوحة، ١٩٨٣ .
٣٧ .ما قالته النخلة للبحر، الشعر المعاصر في البحرين، علوي الهاشمي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨١ .
٣٨ .المبحرون مع الرياح – خليفة الوقيان، مطابع قهوي، ذات السلاسل للطباعة والنشر، الكويت، ١٩٧٤ .
٣٩ .المصطلحات الأدبية المعاصرة – د . سعيد علوش، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، ١٩٨٤ .
٤٠ .معركة بلا راية – غازي القصيبي، مطابع دار الكتب، بيروت ١٩٧١ .
٤١ .من أغاني البحرين – أحمد محمد الخليفة، مطابع دار الكشاف، بيروت، ١٩٥٥ .
٤٢ .نفحات الخليج – عبدالله سنان محمد، مطابع الكويت، ١٩٦٤ .

***

الفصل الثاني

سالم بن علي العويس . وبداية التجديد في شعر الإمارات العربية المتحدة

(١)

(١ – ١) تكاد النظرات النقدية عن الحركة الأدبية في الخليج العربي في العصر الحديث تجمع على أن الأدب في دولة الإمارات العربية المتحدة قد ولد في مطلع القرن العشرين بفعل عوامل عديدة تتعلق بتطور المجتمع الإماراتي في شتى النواحي. وقد تضافرت هذه العوامل لتنتج وليدا ظل يحبو مدة من الزمن حتى استوى صبياً يحاكي عمالقة أمته منذ بداياته الأولى وحتى اليوم.

فقد بدأت الحركة الشعرية في الإمارات العربية عامية أو قريبة من العامية، كما هو الشأن في شعر الشاعر الإماراتي (ابن ظاهر)، لا سيما المجموع منه في ديوانه ((الجواهر))[١]. ثم عادت القصيدة إلى نسغها الأول الذي هو الشعر التقليدي، بعد أن تفتحت أكمام التعبير الأدبي في عموم منطقة الخليج حين عاد الأدباء إلى موروثهم ونهلوا من ثقافات ومبتكرات عضرهم[٢]. تنفيساً عن كربتهم مما يدل على أنهم

١- ينظر (ديوان الجواهر في شعر ابن ظاهر شاعر الخليج) الذي جمعه وقدم له الشاعر الإماراتي محمد شريف الشيباني. ويشير صاحب كتاب القضية في شعر الإمارات إلى أنه قلما نجد شاعراً تخلو أشعاره من القصائد النبطية: ٣٤. ويتكرر ذلك في مقدمة كتاب الشعر الشعبي في دولة الإمارات العربية المتحدة: ١- ١٥.

٢- ينظر إلى ما أشار إليه الدكتور ماهر حسن فهمي من أسباب النهضة في الخليج وهي تضاهي الأسباب التي انطلق منها الشعر العربي الحديث في كتابه (تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج: ١١ – ٢٥.

سلكوا ذات المنهج الذي سلكه أقرانهم في البلدان العربية الأخرى. بيد أن حركة الأحياء هنا جاءت متأخرة عن تلك الحركة الإحيائية العربية في القرن التاسع عشر[1].

لقد أفرزت الحركة الأدبية في الإمارات عدداً من الشعراء الذين أسهموا في بلورة أدب عربي حديث في أرض عربية نائية عن أقلام الباحثين والدارسين. ويعد الشاعر سالم بن علي العويس واحداً من أهم الشعراء الذين أنجبتهم تلك الحركة. إذ إنه أسهم في بلورتها وتشكيلها وإظهارها إلى العالم. ومن هنا يأتي البحث في شعر الشاعر وربطه ببداية النشأة مبرراً من الناحيتين الشكلية والفنية، ما دام الشاعر يمثل أحد أقطاب الرعيل الأول وأهمهم بحمله لواء التجديد في الحقبة المتقدمة من العصر الحديث مع أقرانه من الشعراء الإماراتيين، أمثال: مبارك العقيلي والشيخ أحمد بن سلطان بن سليم وخلفان بن مصبح وسلطان بن عويس وإبراهيم المدفع وصقر بن سلطان القاسمي وسواهم. وهو بذات الوقت يعكس طموحا نحو التجديد والمصابرة وإصراراً على اللحاق بركب الآخرين.

(١-٢) وبحكم خصائص الفضاء التاريخي والجغرافي المتفرد للخليج العربي، يمكن القول إن بحث بداية الشعر في أية منطقة من مناطقه تعد ناقصة إذا لم تأخذ بالحسبان الشعر الشعبي – أو الشعر النبطي كما يسمى محليا – الذي كان وما يزال إلى حد ما، البذرة التي يذعن إليها الكثير من الإبداع الشعري الخليجي، إلى درجة أن جل شعراء الحقبة الأولى يركنون إليه في كثير من قصائدهم، وطفق يتداخل بالقصائد الفصيحة على مستوى تجربة أكثر من شاعر. في حين هجر بعضهم القصيدة الفصيحة وقطن بأحضان القصيدة العامية (الشعبية) بعد أن مضى عليها هزيع من العصور. وبعد أن مرت القصيدة العربية بأساليب متطورة فنياً. وهذا ما يعكس الخصوصية التي يتميز بها شعر الخليج.

يبدو أن ذلك من الأسباب الحقيقية التي جعلت شعر الخليج – عموماً – يتخلف عن ركاب نظيره الشعر العربي في أقطاره الأكثر تقدماً، مثل الشعر في العراق ومصر وبلاد الشام، ومن المهم الإشارة إلى إن تلك الأقطار لم ينعدم منها ذلك النمط من

١- ينظر الأدب العربي المعاصر في الجزيرة العربية - د. عبدالله آل مبارك :٢٥.

الشعر أيضاً. ولدوافع فنية ارتأى الباحث استبعاد ذلك الشعر من البداية الحقيقية لنشأة الشعر الحديث في الإمارات وعند الشاعر سالم العويس تحديداً، ما دام بعيداً عن قالب الصياغة العربية السليمة، وينحت من صخور العامية جسداً غريباً عن الجسم العربي السليم. مما قد يشكل خلية سرطانية قد تتفاعل وتتسع لتلتهم ذلك الكيان، بغية تهديمه وتلاشيه، وهي بلا شك تطمح إلى ذلك. ولعل حفيد الشاعر وجامع ديوانه كان على بيِّنة من ذلك عندما لفظ تلك القصائد من مجلدي ديوانه، واعداً أن يلم أشتاتها في مجلد ثالث بمرحلة لاحقة.

ويتراءى لنا أن هذا السبب هو الذي جعل معظم قصائد الديوان تعود إلى مرحلة متأخرة من حياة الشاعر، وبالتحديد في الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، من دون أن نعدم وجود قصائد في العشرينيات والثلاثينيات[1] ما دامت إرهاصاته الأولية تتشكل في معظمها على وفق النمط الشعبي المتداخل بالشعر

١- ولد الشاعر في سنة ١٨٨٧م بالشارقة ببلدة الحيرة، الواقعة بين إمارتي والشارقة وعجمان، ونشأ في بلدة الحمرية التي وفد إليها من نجد في تلك الحقبة الشيخان عبدالصمد والشيخ عبدالوهاب ابنا عبدالعزيز بن عبدالله التميمي فتتلمذ على يديهما، وتعلم القرآن الكريم والحساب والكتابة وكان من الطلاب النابهين والمتفوقين في الدرس عندهما. بدأ العويس بقول الشعر وهو فتى لا يتجاوز السادسة عشرة من عمره. وعلى الرغم من كونه تاجر لؤلؤ كان شغوفاً بالمطالعة في وقت كانت الكتب والمجلات لا يصل منها إلى المنطقة إلا النزر اليسير، وكان مشتركاً في مجلة " الفتح " التي تصدر في القاهرة، كما كان مشتركاً في مجلة " أم القرى " الصادرة في مكة المكرمة، اشتغل الشاعر بتجارة اللؤلؤ ثم استقر في دبي وهناك عمل بالتجارة وكان الحظ حليفه. وفي مرحلة لاحقة دخل المذياع إلى منطقة الخليج العربي فكان بمثابة النافذة التي يطل منها الشاعر على العالم، وكان قد عاصر بداية انحسار المد الاستعماري عن الأقطار العربية، وعاصر أيضا اندلاع الثورة العربية ضد الاستعمار وكان واحداً من شعرائها، وخاصة تلك التي قادها رائد الحرية المرحوم جمال عبد الناصر، الذي مجده الشاعر وافتخر به كثيراً، لأن ثورة الثالث والعشرين من يوليو – تموز ١٩٥٢ تعد في نظره ولادة لتحرر الأمة العربية، وقراءة أشعاره، تقدم لنا شاعراً قومياً، يهتم بشؤون الوطن العربي بأسره لاسيما مصر و المغرب، وقد وجد ضالته في شخصية جمال عبد الناصر، فصور لنا مواقفه منه أصدق تصوير. هاجسه الأساسي كان الهم القومي و الإسلامي والإنساني، فكانت معظم قصائده تترجم هذا الهم وتصب فيه، حتى لتعجز أن تجد شاعراً عاش في النصف الأول من القرن العشرين يوازي سالم بن علي العويس في هذا الهم الواعي ويواكبه. توفي الشاعر سنة ١٩٥٩ م. ينظر مقدمة ديوانه (نداء الخليج).

الفصيح، وكما ألمعنا إلى شيء من هذا القبيل في تجربة (ابن ظاهر)، التي تتوافق والظروف الاجتماعية البائسة والتي ألقت بظلالها على جيل من الشعراء، فألزمتهم ((بالضرورة بمنهج خاص يحدد أسلوب التناول ونوعية المعالجة فيما يتعلق بالقضايا والمشاكل ذات الطابع العام. وهنا يلتقي الشاعر الفصيح بالشاعر الشعبي، في طبيعة الدور في كثير من ملامح التجربة الشعرية، ماعدا الأداة اللغوية المستعملة))(١).

(١ – ٣) أما إذا أردنا تحديد المستوى الشعري الذي تشكل بموجبه شعر الشاعر سالم بن علي العويس، فمن المهم الإشارة إلى أن الشعراء العرب عموماً وشعراء الخليج بصفة خاصة يتحددون في بداية نهضتهم الحديثة بمستويين أدبيين، يخلعان عن الشعر ثوبه الخلق الذي تشرنق فيه قروناً طويلة من الزمن. إذ تسفر تجربة الشعراء في هذا الصدد إما عن أحياء الديباجة العربية القديمة، ويقتصر همهم على الإلمام بفنون الشعر التقليدية فحسب، أو يقوم على إحياء تلك الديباجة ويضيف إليها الموضوعات العصرية (٢). ومن ينعم النظر في شعر العويس سيجد أنه من الطائفة الثانية، التي اهتمت بالأسلوب والنمط العربي القديم، من دون أن تزهد بمكتشفات العصر ومخترعاته. وكما سنشير إلى ذلك لاحقاً.

وهنا ثمة حقيقة مهمة لا مناص من تثبيتها، تشكل دعامة أساسية وأولية لدراسة أي شعر في منطقة الخليج العربي، وهي أن هذا الشعر ظل سجين الاستيحاء المشرقي، وبصفة خاصة الاستلهام الروحي والديني. فضلاً عن أغراضه الاجتماعية والسياسية. إذ تفرش الظلال العربية القديمة والحديثة على حد سواء جناحيها على

١- الشاعر عبدالله سنان محمد - دراسة ومختارات - د. محمد حسن عبدالله وخالد سعود الزيد: ٨٤.

٢- ينظر محمد بن عثيمين شاعر الملك عبدالعزيز – السيد أحمد أبو الفضل: ٩. في حين يميز العقاد في مستهل حديثه عن البارودي أربع مراحل في الانتقال من دور الركود إلى دور النهضة. أولها مرحلة التقليد الضعيف أو التقليد للتقليد، وثانيها مرحلة التقليد المحكم الذي للمقلد فيه شيء من الفضل والقدرة، وثالثها الابتكار الناشيء من الشعور بالحرية القومية، ورابعها الابتكار الناشيء من استقلال الشخصية أو الشعور بالحرية الفردية. ينظر مفهوم الأصالة والتجديد في الثقافة العربية المعاصرة – د. شكري عياد في كتاب: مؤتمر الأصالة والتجديد: ٥٩.

النص الخليجي. ويغدو النص الخليجي على هذا الأساس عبارة عن روافد تنهل من معين المصب العربي الفياض.

والذي ينبغ من أدباء الخليج يحاول أن يطاول أدباء العربية، بعد أن تفتحت أكمام قصيدته عن ذائقة أدبية كان مسبوقاً إليها. وهذا بطبيعته لا ينفي الخصوصية التي اكتسى بها أدب الخليج، لأن محصلة التقاليد وطبيعة البيئة والحياة التي تراكمت عبر السنين ونضجت عبر الأجيال شكلت حالة ضاغطة عكست تميز الشاعر الخليجي وامتلاكه لناصية فنه.

ومن هنا فقد دارت رحى الأشعار في بداية التجديد حول سجل النمط المألوف الذي شاع في أوج ازدهار القصيدة العربية. وتمفصلت الدلالة نحو المضمون الخلقي والوعظي والوطني. وهذه المرحلة محسومة فنيا بغياب كثير من عناصر الإبداع والجمال الفني. إذ إننا سنكون إزاء شعراء لم يتحللوا من قالب الفكرة الجاهزة وسنجد الشعراء منساقين - بوعيهم أو بغير وعي - وراء التقليد ومحاكاة القديم أكثر من استجابة قصائدهم لجماليات الإبداع. لأن أحداً لم يكن ليجرؤ على نقض أو المساس بمقومات وأصول ظلت راسخة قروناً طويلة من الزمن. فضلاً عن أن الشعر قد اتخذ في مرحلة المد الاستعماري وسيلة مواجهة في مجابهة الطغيان الغربي لاستنهاض الهمم والجهر بالدفاع عن الوطن. ناهيك عن الذائقة الأدبية التي لم تكن تطمح في أية نقلة تجديدية للقصيدة، ولهذا تحامى الشعراء عن التجديد وسكنت القصيدة في أجواء أدبية منسوخة لأساليب ورؤى سابقة ما عدا بعض الإيماضات التي تمهد للتجديد وتقترن به أحياناً.

وفي هذا الصدد يبدو دور الشاعر العويس مناظراً لدور شعراء النهضة العربية أمثال البارودي وشوقي في مصر والرصافي والزهاوي والكاظمي في العراق وعبدالجليل الطباطبائي في الخليج العربي[1]. بما يدعونا إلى القول إن الشعر الحديث في الإمارات العربية المتحدة هو صنو هذا الشاعر، الذي عانى من ظروف بائسة وثقافة تقليدية أولية، تتلمذ فيها على أيدي شيخين قدما إلى الإمارات من نجد،

١- ينظر بحثنا (أثر الشعر العربي الحديث في الشعر الخليجي - القصيدة التقليدية. مجلة الخليج العربي - مجلد (٢٩) ع (١-٢) ١٩٩٨، ٥٣ وما بعدها.

وعلماه بما يعرف عربياً بالكتاتيب، ويسمى في الخليج بالمطوع[1]. إلا أن هذه الظروف لم تنِ من عزمه، فراح يبث مشاعره ورؤاه للآخرين، وفتح القصيدة على مصراعيها لتقبل حركة التجديد في شعر الإمارات العربية المتحدة.

(٢)

(٢-١) ومن اللافت للنظر في تجربة سالم العويس أن يجد الدارس نفسه منساقةً وبخطىً حثيثة لرصد الاقترانات المتوازية والمستمرة مع النص التراثي العربي شعراً ونثراً. إذ إنه ظل يتأرجح في إطار أكثر من نص عربي في نزعة تقليدية وتعليمية في الغالب، وتكاد كل قصيدة ترتسم في إطارين، أحدهما قديم والآخر حديث. وهذا ما يبعث على الأجواء التي تخلق في ظلالها النص، ويرسم خريطةً فنيةً للأجواء التي عاشتها المنطقة. لأن المرحلة التاريخية التي تتحدد ببداية القرن العشرين كانت تحتم على الشاعر النهج التقليدي، ولا سيما في بداية أمرها. ولهذا لا عجب أن يكون أكثر الشعراء المحدثين محافظين على ذات النهج الذي سلكه سلفهم الشعراء القدماء أو أنهم يحاكون النص القرآني وينهلون من معينه في تشكيل نصوصهم. مما يدعونا إلى القول إن التجربة الشعرية الجديدة كانت مشدودة بدواعي القديم، وهي لا تنفك تدعو إلى المواكبة للسائد، وهو ما يؤشر إلى المناخ الثقافي السائد آنذاك. وسوف نعاين تجربة الشاعر العويس على هذين الأساسين.

فقد اتخذ الشاعر لغة تنبع وتنهل من معين دقائق لغة القرآن الكريم. ويبدو أن ذلك يعود إلى ثقافته التقليدية التي أشرنا إلى قبس منها في السابق، وهي تعكس في الوقت ذاته الوجه الحقيقي للتعليم والتحصيل المعرفي آنذاك.

يمكن لمس أجواء النص القرآني سواءً بالاقتباس أم بتضمين المعنى في نصوص كثيرة من شعر العويس بسهولةٍ ويسر وعلى مساحة واسعة من ديوانه. ويبدو أن هذه الاقتباسات والتضمينات جعلت جامع ديوانه يظن أن القرآن

١- ينظر مقدمة ديوانه، وتطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج: ٢٦، والأنشطة الثقافية في دولة الإمارات العربية - طه حسين حسن، مجلة دراسات ع (١) سنة ١٩٩٠: ٩.

الكريم هو المصدر الرئيس لشعر الشاعر[1]. وهذا فيما نعتقد يتلاشى حين نوازن بين الاقتباسات وتفاعل نصه بالنص القرآني وبين إفاداته وتناصاته مع النصوص الشعرية الموروثة. إذ إننا سنجد هيمنة واضحة للنصوص الشعرية في نص العويس بشكل عام. وهذا ما ستفصح عنه صفحات البحث اللاحقة. ولموقع القرآن في نفوس العرب والمسلمين قاطبة فقد قدمنا دراسته على تلك النصوص. مع أن جامع الديوان لم يجاف الحقيقة حين أعرب عن تصوره في كيفية تشكل النص عند العويس، بوصفه ممثلاً للظاهرة الدينية التي تنغمس في خبايا اللاشعور الجمعي العربي، والتي ينفس عنها الشعراء في نصوصهم، ولا سيما في الحقبة الأولى من عمر الشعر العربي الحديث.

فعندما يقول شاعرنا:

وإذا تدبرت" الكتاب" وجدته رضي القليل ونابذ الباقينا[2].

فهو يشير بـ(الكتاب) إلى كتاب الله القرآن الكريم، الذي ينطوي على قول كريم وهو ((كم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة بأذن الله))[3]. ولو حاولنا اكتناه السبب باحتفال البيت بالمضمون القرآني فسوف نرى أنه ورد في قصيدة حماسية مدوية هي قصيدة (المرابون) التي نزع الشاعر فيها إلى صب جام غضبه على العاصين لأوامر الله والمشككين في نواهيه الذين يعادون الأمة العربية من اليهود والمستعمرين.

إن وطأة كتاب الله على الشاعر في هذه القصيدة تكاد تكون عامة، بدليل عودته إلى المضمون القرآني قد حصلت في أكثر من بيت، ويمكن إرجاع أكثر أبياتها إلى ذلك المضمون، وهو ما يبدو ظاهراً أيضا من قوله:

الله آذنهم بحرب فالتهوا عما يقول فمكنوا تمكينا[4].

الذي يشير إلى قوله تعالى " فإن لم تفعلوا فأذنوا بحرب من الله ورسوله "[5].

١- ينظر مقدمة الديوان، وهي بقلم حفيد الشاعر السفير عبدالعزيز بن ناصر العويس.
٢- نداء الخليج: ٦٩/٢.
٣- البقرة (٢٤٩).
٤- نداء الخليج ٦٨/٢.
٥- البقرة (٢٧٩).

وهو يقول أيضاً :

فتلمسوا فرج الطريق فقابلوا   سدا من الله العظيم متينا[١] .

وهذا يشير إلى قوله تعالى" وجعلنا من بين أيديهم سداً ومن خلفهم سداً فأغشيناهم فهم لا يبصرون "[٢] .

ويعود مرة أخرى إلى القرآن في قوله :

فإذا حييت فأنت في غرفاتها   وإذا هلكت فأنها لك دونا[٣] .

وهو يقصد غرف الجنان التي ترد في قوله تعالى : " لكن الذين اتقوا ربهم لهم غرف من فوقها غرف مبنية تجري من تحتها الأنهار "[٤] . فضلاً عن إشاراته إلى اللفظ القرآني مثل الجنان والربا والعذاب والظنون والعباد والماعون. . . الخ . مما يؤكد ذلك الأثر الفياض في تجربة الشاعر، وهذه القصيدة بنحو خاص. وإذا أراد أن يجلي حقيقة أو يرصدها فلا يجد رصانة أكثر من رصانة القرآن لتأكيد فكرته، ومن ذلك قوله :

والله قد خلق العباد فكيف لا   يرضاه بعض الناس من الآيات

لا يستوي من يعملون وإنما   يتخبط الجهال بالشبهات[٥] .

يهتدي بالآية الكريمة ﴿قل هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون﴾[٦] . في بيته الثاني، ويدور البيت الأول في رحاب النص القرآني أيضاً . فترد فيه ألفاظ قرآنية مثل خلق العباد والناس والآيات . مما يدل على عمق الأثر القرآني في تركيب النص الشعري عند سالم العويس. ويبدو وعي الشاعر جلياً في استلهامه للنص القرآني في قوله :

ما أنت راءٍ كل شيءٍ صالحاً   إلا عليه من الكتاب ضياء

١- نداء الخليج : ٦٨/٢ .
٢- يس (٩) .
٣- نداء الخليج : ٢/ ٧٠ .
٤- الزمر (٢٠) .
٥- نداء الخليج : ١/ ١٤٣ :.
٦- الزمر : ٩٠ .

إذ علـم الأمـم الغريبـة رشدهـا — مـن بعـد أن نـشر الهـدى الخلفـاء

فلـه الفـضائل في البـسيطة كلـها — ولغـيره مـن بعـده مـا شـاءوا[1].

لا يني الشاعر وهو ينطلق من وازع ديني أن يؤكد أن كل ما يحيط بالبشر والكون هو من صنع الله وأمره، وليس كما يتفاخر بعض العلماء في معرفة بعض أسرار وكنه الوجود، وهو يشيد بالقرآن في غير موضع بوصفه المنقذ من الضلال، يقول: وأعلم على أن الكتاب منزل وفق النظام وللسبيل ضياء[2].

ويسفر ديوانه عن كثير من مظاهر الالتقاء بالنص القرآني ،وهذه المظاهر كثيرة[3]. وتدل بلا مواربة على المنهل العذب الذي يستقي الشاعر مورده منه، مبلوراً ثقافة تقليدية كانت سائدة في عصره. ومما يؤخذ عليه أنه لم يستطع أن ينهض بنصه من خلالها إلى آفاق لم يكن مسبوقاً إليها، وكل ما فعله أنه جارى الشعراء العرب المحدثين في إفادتهم من القرآن وطوع موهبته لأغراض عصره، ولا سيما تلك المتعلقة بالتمسك بالأخلاق الحميدة. وهذا ما يعكس لغة مجلوة بأصداء لغة القرآن، يتردد فيها ألفاظ يمكن للدارس أن يعود بها إلى أصلها الكريم، ومنها:

١- نداء الخليج: ١/ ١٤-١٥.

٢- نفسه: ١/ ١٢.

٣- ومن ذلك قوله:

وكل نفس إلى الرحمن راجعة — فسوف يأزف ما قالت به السور (١/ ٥٦)

وهو يحيل إلى قوله تعالى: ﴿ارجعي إلى ربك راضية مرضية﴾ الفجر (٢٨) وقوله: ﴿ثم يميتكم ثم يحييكم ثم إليه ترجعون﴾ البقرة (٢٨)، وقوله:

يا صور نقضك عندي نفخة الصور — فارقب لمسقط يوماً غير منصور (٢/ ٢٢)

يحيل إلى قوله تعالى: ﴿يوم ينفخ في الصور ونحشر المجرمين يومئذ زرقاً﴾ طه (١٠٢) وقوله

واصفح الصفح جميلاً واصطبر — والتمس عمرك في الأيتام بابا (١/ ٤٠)

يحيل إلى قوله تعالى ﴿فاصبر صبراً جميلا، إنهم يرونه بعيداً ونراه قريبا﴾ المعارج (٥) وقوله:

ولا علم من غير الرسول محمد — فإن شئت فاستمسك وإن شئت فاحرق (١/ ٧١)

يحيل إلى قوله تعالى: ﴿ومن يسلم وجهه إلى الله وهو محسن فقد استمسك بالعروة الوثقى﴾ لقمان (٢٢).

إزهاق، ورجم، وإبليس، وأذان، وقرآن، ورب الناس، والحق، وحصحص، والهدى، وقوم تبع، ونفخة الصور، وفالق الأصباح والمرجوم، وأم الكتاب.

وهنا يمكن الإشارة إلى نصوص أخر يذكر فيها وجله من الله سبحانه وتعالى تعكس محيط ثقافته وتدل في الآن نفسه على ارتباط نصه بنصوص عربية قديمة تسلك السبيل ذاته، وهذا ما سنتناوله في الفقرة الآتية.

(٢- ٢) يفتتن الشاعر بالنصوص الشعرية الموروثة افتتاناً كبيراً، إذ تبدو بعض قصائده وكأنها فسيفساء شعرية لكثرة لجوئه إلى نصوص التراث، ومن ذلك قوله:

تـــربص فأيـــام الزمـــان كـــثير	وكـــل علـــيم بالزمـــان صبـــور
ســتنبحك الأيــام مــن كــل جانــب	وكلــب الليــالي إن هربــت عقــور
فــلا تبتــئس لأمــر هالــك وجهــه	فــربّ حقــير هــال وهــو صغيــر

١- .... كتاب المنزلات - منزلة الحداثة - طراد الكبيسي، الجزء الأول. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢ .

٢- النهروان - قاسم حداد، المطبعة الشرقية، البحرين، ١٩٨٨ .

....

ولــو أن قــومي مرتقــون وجــدتني	مجيــدا وهــم لــي جــذوة ونــشــور
ولكــن لــي مــنهم جناحــاً مكــسراً	يــرف ومــا أن يــستطيع يطيـــــر
إذا أنــت حادثــت الــسميع تفجــرت	عليــك مــن القــول المــتين صــخور
وإن أنــت حادثــت البليــد تبــادرت	إليـــك معـــان كـــالبلادة بـــور
وإن جــاء منــك العــشر ميتــاً فإنمــا	قبيلــك ميــت والرجــال قبــور[1] .

تختلط هنا الدلالات والصور والمشاهد برؤية الشاعر وتتمخض عن نص ملون

١- نداء الخليج: ٢/ ٤١-٤٣.

بألوان قزحية متعددة، إذ لا نجد أجواء معينة لشاعر بذاته، وإنما نجد أنفسنا في جو مشبع بأكثر من نص. ومن الواضح أن هناك معاني مطروقة وأفكاراً وردت في الشعر القديم تتجسد في هذه الأبيات، وبأمكاننا إرجاع الدوال المعاصرة إلى دوال قديمة جاهلية وعباسية. وهنا يتوقف إبداع الشاعر، ولم يتمكن من صهر هذه الدوال في بوتقة واحدة، وبقيت القصيدة متناثرة الأوصال ومفككة الأجزاء ولم ينبثق عنها نص ذو طبيعة فنية متجددة، وبمعنى آخر فإنه ((ليس بوسع الدال أن يؤدي دلالتين متنافرتين في الوقت نفسه))[1].

بل سنكون إزاء نص حديث يحيل إلى آخر قديم ويحتفل بمعناه، ففي بيتيه الأولين يمكننا الإشارة إلى قول الأخطل:

قوم إذا استنبح الأضياف كلبهم ... قالوا لأمهم بولي على النار[2].

وفي البيت الثالث يمكن الإشارة إلى بيت المتنبي المشهور:

فطعم الموت في أمر حقير ... كطعم الموت في أمر عظيم[3].

ويدخل بعلاقة تناص في البيتين التاليين مع أبيات الشاعر الجاهلي قريط بن أنيف، التي يقول فيها:

لو كنت من مازن لم تستبح إبلي ... بنو اللقيطة من ذهل بن شيبانا

إذن لقام بنصري معشر خشن ... عند الحفيظة إن ذو لوثة لانا

قوم إذا الشر أبدى ناجذيه لهم ... طاروا إليه زرافات ووحدانا

....

لكن قومي وإن كانوا ذوي عدد ... ليسوا من الشر في شيء وإن هانا[4].

١- إشكالية الشعر الحديث في الخليج العربي - د. ماهر حسن فهمي، جولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، ع (٩) لسنة ١٩٨٦: ١٣.

٢- شعر الأخطل، ط (٢) دار المشرق: ٢٥٥.

٣- ديوان المتنبي: ٢٣٢.

٤- شعراء الواحدة: ٣٧- ٣٨.

وفي بيتيه التاليين يدور في ركاب قول المتنبي:

إذا أنت أكرمت الكريم ملكته ... وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا[1].

من الواضح أن هذه النصوص قد رمت بثقلها على كاهل النص وفرضت عليه لغة وديباجة خاصة، ودور الشاعر - هنا - يماثل إلى حد كبير آلة تصوير حديثة تخترق بنية أكثر من نص لتبني نصاً على غراره. فهي إذن نصوص متضامنة في وحدة تصادمية في بعض الأحيان، وهي تسترسل في هدوء في أحيان أخر، لتكون نصاً جديداً يسكن خلفه هاجس الحدس التعليمي، الذي يعود غالباً إلى أحكام زهير بن أبي سلمى ولا سيما في معلقته.

ومن هنا تعزف هذه الأبيات على الوتر الذي يلامس شغاف قلوب المواطنين، ويشحذ فيهم أحاسيس الكرامة والإباء بأسلوب تعليمي بسيط لا تناقض فيه، ويدل على إطلاع الشاعر على نتاج أسلافه، وقدرته على تطويع موهبته لأغراض عصره. وهذا ما ينقلنا إلى الأجواء الثقافية التي تخلق في ركابها النص الشعري، وهي أجواء تعكس مستوى ثقافته الأدبية والدينية على وجه الخصوص. وقد أشرنا سابقاً إلى الأجواء الأدبية والدينية التي تنهض عليها بعض قصائد شاعرنا، مثل قوله:

يا من أحاط بكل شيء علمه ... وتطيعه الأشياء كيف يشاء

دلت عليك قواطع غلابة ... أرض يهول ترابها.. والماء

وسوابح أعيا الزمان خطارها ... الليل منها والنهار سواء[2].

وهذا يذكرنا بقصائد قديمة تنسب للأمام الشافعي ولأبي العتاهية وأبي نؤاس وكلها تدور في محراب واحد. ولعل من المناسب أن نستشهد بذلك النص المأثور المنسوب للشافعي الذي يقول فيه:

فيا عجبي كيف يعصى الإله ... أم كيف يجحده الجاحد

ولله في كل تحريكة ... وتسكينة أبداً شاهد

١- ديوان المتنبي: ٣٧٢.

٢- نداء الخليج: ١/١٢.

وفي كـــل شـــيء لـــه آيـــة   تـــدل علـــى أنـــه واحـــد[1].

ولأبي العتاهية - كما هو معروف - شعر قريب من هذا. وهكذا يمكن أن نرد كثيراً من أبيات قصائده إلى أصولها التي أفاد من ألفاظها أو أجوائها. فهو يقول على سبيل التمثيل:

وإذا طلعت شمس النهار فليس من   خلـود ولا رسـم عليـه مزيـد[2].

يحيل هذا البيت إلى بيت النابغة الذبياني الشهير:

فأنـك شمـس والملـوك كواكـب   إذا طلعت لم يبد منهن كوكب[3].

وهو يقول أيضاً:

هـو الـدهر لانهـي عليـه ولا أمـر   ولا ظفـر تعـزى إليـه ولا صـبر

ترافقـه الأيـام يـبرق سـرها   وليس ككل الناس من دونها ستر[4].

يحاكي فيهما بيتي أبي فراس الحمداني:

أراك عـصي الـدمع شـيمتك الـصبر   أمـا للـهوى نهـي عليـك ولا أمـر

بلـى أنـا مـشتاق وعنـدي لوعـة   ولكـن مثلـي لا يـذاع لـه سـر[5].

ويقول:

صـعدت بنـا أوج الـسماء وخيمـت   فكأنمـا فـوق الـبلاد سمـاء[6].

يعيد في أذهاننا تلك الصورة التي رسمها النابغة الجعدي في قوله:

بلغنـا الـسما مجداً وجوداً وسؤددا   وأنـا لنرجـو فـوق ذلـك مظهـرا[7]

١- شعر الشافعي: ٢٦٢.
٢- نداء الخليج: ١/٤٦.
٣- ديوان النابغة الذبياني: ٢٠.
٤- نداء الخليج: ٢/ ٢٩.
٥- ديوان أبي فراس الحمداني: ١٥٧.
٦- نداء الخليج: ١/ ١٥٠.
٧- جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام: ٢/ ٧٨٥.

ويقول :

وصــــحائف التـــاريخ بـــيض لمـــع ... فـإذا أسـوددن فـلا قبـيح يـصان[1]

وهو ما يذكر بقول أبي تمام :

بيض الصحائف لا سود الصحائف في ... متــونهن جـلاء الـشك والريــب[2] .

ويقول :

فــإذا الليــالي كالإمــاء ســواريا ... ونجومهـــا يرفلـــن بالزينـــات

تحبــوا علــى صــدر الــسماء كأنمــا ... علقــن في كبــد الــسماء بثبـات[3] .

ينهل فيه من قول أمرىء القيس :

كــأن الثريـــا علقـــت في مـــصامها ... بــأمراس كتــان إلى صــم جنــدل[4] .

ويقول :

لــساني وســيفي صــارمان وإنمــا ... بسيفي أطاح الدهر والدهر أكبر[5] .

يناظر قول حسان بن ثاب :

لــساني وســيفي صــارمان كلاهمــا ... ويبلـغ مـا يبلـغ الـسيف مـذودي[6] .

ويقول :

أأورى بــسعدى في الحــنين وزينــب ... وأكـتم مــن (ليــالي العـراق) بيانــا

١- نداء الخليج : ٢/ ٤٣ .

٢- ديوان أبي تمام :.

٣- نداء الخليج : ٤٣/١ .

٤- وهناك رواية أخرى لهذا البيت هي :

فيــا لــك مــن ليــل كــأن نجومــه ... بــأمراس كتــان إلى صــمٌ جنــدلِ .

ديوان امرىء القيس : ٥ .

٥- نداء الخليج : ٣٦/٢ .

٦- ديوان حسان بن ثابت : ٧٢.

وإذا قيل (ليلى بالعراق مريضة) أطاروا بأطراف الحديث عمانا[1].

وهو يذكرنا ببيت المجنون :

يقولون ليلى بالعراق مريضة فيا ليتني كنت الطبيب المداويا[2].

ويتراءى لنا أن اهتمامه بقضايا السياسة، كالوحدة العربية وإفرازات قضية فلسطين جعله يركن إذعاناً لصوت التاريخ ومنهله العذب. ولهذا وجدناه يلج بعلاقات تناصية في قصائده الحماسية والجهورية، وهو في كل ذلك لا يذكرها محاكاة فحسب، وإنما كي تسهم في تكوين نص جديد، قد يصل الأمر فيه إلى معارضة فكرة النص الأصلي، كما نجد ذلك في قوله :

لظلم ذوي القربى أرق وأرحم إذا علم الإنسان من هو أظلم

بلادي وإن لم تؤوني لكريمة وقومي وإن هم طاردوني لأكرم[3].

في حين يقول طرفة بن العبد :

وظلم ذوي القربى أشد مضاضةً على الفتى من وقع الحسام المهند[4].

إن التغير في المعنى لم يأت إلا لأن الحدث كان ينصب على قضية الاستعمار - عنوان القصيدة العرب والاستعمار - فهو يرى أن ظلم القربى أقل وطأة من ظلم المستعمرين. وهنا يخرج النص من براثن النص الموروث وتبقى الأجواء التراثية العامة هي التي تسود النص فحسب.

إن احتفال نص العويس بهذه النصوص الشعرية القديمة لا يعني تحدده فيها وحسب[5]، ولكن يمكن أن نجد إيماضات أخرى تنهل من معين الشعر العربي الحديث. مما يدل دلالة قاطعة على تنوع ثقافي عند الشاعر وإن كان مشوباً بآراء سابقة. ومن

١- نداء الخليج: ٢/ ٧١.

٢- قصة قيس بن الملوح العامري المعروف بمجنون ليلى: ٤٣.

٣- نداء الخليج: ٣/٥٩.

٤- ديوان طرفة بن العبد: ٣٦.

٥- نداء الخليج: ١/ ٦٤، ١/ ١٣.

ذلك قصيدة (القاسم) التي تدور في رحى قصيدة (ذكرى المولد) لأحمد شوقي، يقول العويس في قصيدته:

وقلتم غير حكم الله نبغي ... أحكم لا يقوم به نظام[1].

الذي يذكرنا بقول شوقي:

فلم أر غير حكم الله حكماً ... ولم أر دون باب الله بابا[2].

ويبدو افتتان الشاعر العويس بقصيدة شوقي جلياً، بدليل رجوعه إليها مرة أخرى في قصيدة (العوامر) التي يقول فيها:

وما طول السكوت سبيل مجد ... ولكن السكوت هو الجهاد[3].

الذي يحيل إلى بيتي شوقي الشهيرين:

وما نيل المطالب بالتمني ... ولكن تؤخذ الدنيا غلابا

وما استعصى على قوم منال ... إذا الأقدام كان لهم ركابا[4].

وتترد أصداء الرصافي والزهاوي في أكثر من قصيدة، ولا سيما في قصائده التي يمجد فيها الأمة العربية، ويحثها على النهوض من الكبوة والعثرة التي طال أمدها، ومنها قوله:

أبني أبي أزف القضا لا تسكنوا ... غير السلاح فإنه الشرفات

هلا علمتم أنكم من أمة ... حربية خطواتها الغزوات

فلم استكنتم كالعبيد وزاركم ... حيف الشعوب وأنتم الذروات[5].

وهي تماثل الدعوة التي أطلقها شعراء العربية المحدثون، تلك التي تناوىء

١- نداء الخليج: ٣/ ٩٣.
٢- الشوقيات: ١/ ٦٩.
٣- نداء الخليج: ٢/ ٩٥.
٤- الشوقيات: ١/ ٧١.
٥- نداء الخليج: ٢/ ١٤.

الاستعمار والاستعباد، وتنوس بتموجات الكلمة الملتهبة لتؤجج الحماس في نفوس أبناء الأمة العربية. ومن ذلك صيحات الزهاوي التي نقرأ منها قوله:

ما بالكم قد سلكتم غير منهجهم   مبدلين قساوات من اللين[1].

وقوله

لهف نفسي من خلال لقومي   أفلت بعد نشرها الأنوارا[2].

وقوله:

لم أر في عمري على طوله   عهداً كهذا العهد منحوسا

أضاع فيه الناس من جهلهم   عزاً لهم قد كان قدموسا[3].

ويقول الرصافي:

آهاً فآهاً على ما كان من شرف   "لليعربيين" قد ألوى به القدم

أيام كانوا وشمل المجد مجتمع   والشعب ملتئم والملك منتظم

كانوا أجل الورى عزاً ومقدرة   إذا الخطوب بحبل البغي تحتزم[4].

وفي ضوء ذلك يمكن القول إن الشاعر سالم العويس كان يدور في رحاب أكثر من نص. وهذا يظهر قدرة من الشاعر في هضم الكثير من الشعر العربي القديم والحديث هضماً جديداً. وجل ما فعله يتمثل بتطويع معانيه وأخيلته وأغراضه الشعرية لهدفه النبيل، وعلى هذا لم يحاول الشاعر تخطي ما كان شائعاً وتجاوزه نحو آفاق جديدة. ويبدو أن ذلك يعود إلى مهارته البدائية المتجسدة بالتشرنق بالنصوص

١- ديوان الزهاوي: ١٨٨.

٢- نفسه: ٢٢٠.

٣- ديوان الزهاوي: ٣٨٤.

٤- ديوان الرصافي: ٣/ ٤٢.

الموروثة فحسب، دون محاولة اختراقها على وفق تمظهرات حديثة. وفيما يبدو أن الشاعر كان واعياً لذلك عندما صرح قائلاً:

وإن تنتقد مني ركاكة مقولي فقولي لفهم السامعين أسير[1].

(٢-٣) ولعلنا لا نخرج عن جادة الموضوع إذا ما أشرنا إلى تضمينه لكثير من الأمثال العربية الموروثة، وإلى ما كان يدور في زمانه من أمثال وحكم متداولة بين الناس في بعض قصائده. ويظهر جلياً أنه كان واعياً لهذا التوظيف، عندما نزع إلى وضع بعضها بين أقواس الاقتباس، كما يستبان ذلك في قصيدة (جواب على رسالة) التي يرد فيها على رسالة سلطان القاسمي، ويأتي بين ثناياها قوله:

يسيرون في الدنيا خفافاً إلى العلى "وإن خام من زيد" وإن ضد من سعد[2]

إن حضور هذا المثل في قصيدته يؤجج شعلة وثابة، لا تجهز على الفكرة بقدر ما تنهض بفحواها، إذ استقطب عالماً داخلياً ظل يمور بخلد الشاعر في أبياته الخمسة الأولى ولم يستطع الإفصاح عنه، ثم تفتق فجأة عن مكنون لا يخلو من بوادر مشحونة بالصنعة الفنية وانطوى على الانكشاف والتماسك في آن واحد، بدون إحداث خلخلة في بنية النص الداخلية المتكشفة عن علاقة تفاعلية، مما أسفر عن مدلول جديد. يحيل أيضاً إلى مدلوله السابق ويؤكده. وعندئذ نكون إزاء دلالة متقابلة يكون أحد أقطابها آباء وأصلاب الممدوح. ويبوح القطب الآخر بما يجتره المثل القديم من معنى يرتسم في المتوانين والمتثاقلين من أبناء الأمة. ومن ذلك نخرج بدلالة تؤكد أن الصعوبات التي تواجه العرب لا تقف حائلاً دون مرادهم ومبتغاهم، وهو نيل الشرف الرفيع، لا سيما حين يشمر أبناؤها عن سواعد الجد والعمل النبيل.

وتفصح تجربة شاعرنا عن حالات مماثلة، تتكرر في قصائد أخر، ومنها قصيدة (فازت نزوى) التي يضمن أحد أبياتها مثلاً آخر، يدرجه بين قوسي

١- نداء الخليج: ٢/ ٤٢.

٢- نفسه: ٢/١٩.

التنصيص، يقول فيه:

قـد التفـت الأحـرار عنـه فأصـبحت (فعرفـاء إن سـاءوا وزهلـول أرقـط)[1].

وقد ورد هذا المثل للإفصاح عن أمر مهم، يتواكب وما فعله سلطان عمان (سعيد بن تيمور) عندما أمر بقصف مدينة نزوى بالطائرات وغزوها وتهديمها، الأمر الذي أوقعه في مزالق دائرة الوحدة القاسية، بحيث أصبح وحيداً لا يلتفت إليه المسلمون من أبناء البلد.

وإذا كان الشاعر قد اجتر مثليه السابقين من نصوص عربية معروفة، فقد عمل جهده في بعض قصائده على تضمينها أمثالاً أخرى من دون إشارة إلى أنها من نتاج غيره. كما فعل في إفاداته الشعرية التي أشرنا إليها في الفقرة السابقة. فأضحت وكأنها من نتاجه هو، على الرغم من أن بعضها يتردد على ألسنة العامة في الحياة اليومية. الأمر الذي ينسجم مع السهولة والبساطة اللتين يتميز بهما شعره. وهو ما نتناوله في فقرة أخرى، فعندما يقول:

مـن صـاد يومـاً في الميـاه العكـر لم يـذهب لهـا في الـصفو بـالكلاب[2].

فهو لا يخرج عما كان يطرح في الساحة المحلية، لا سيما أنه نظم القصيدة بعد الحرب العالمية الثانية وقيام الأمم المتحدة على مبادىء سامية تؤكد السلام واستقلال الشعوب. وعلى أثر ذلك سادت نزعة الاستقلال والحرية عند الشعوب قاطبة، مما يتوافق وما يرومه الشاعر بتقصي أبعاده والإشارة إليه. لذلك صرنا إزاء أعداء يتصيدون وسط المياه العكرة، التي لا طائل من ورائها. ولعل هذا يقف وراء أسلوب القصيدة الحماسي والمدوي، الذي يعتمد إلهاب مشاعر المواطنين، ومن ذلك قوله:

مـن يحـسبون الـسلم أنجـح مـسلكاً سـلبوا الحـروب عزيـزة الأسـباب[3].

١- نفسه: ٢/ ٤٦.

٢- نداء الخليج: ١/ ٢١.

٣- نفسه: ١/ ٢٢.

يظهر جلياً أن لجوء الشاعر إلى الأمثال والأقوال المأثورة يتوافق وما يسود الساحة العربية إبان المدة التي عاش فيها الشاعر. ولذلك لا بدّ من القول أن جل هذه التضمينات إنما تتوافق ونظرته السياسية ودعواته الاستنهاضية التي أوقف معظم شعره عليها. من ذلك أنه عندما هجا إسماعيل صدقي، رئيس حكومة مصر في عهد الملك فاروق، استند في ذلك إلى ما هو متعارف عليه في الحياة العامة والشائعة والموروثة عن الغراب في قوله:

بأمثاله مرت سنين طويلة وكل غراب فوق مصر يحوم[1].

فهي إذاً إفادات من أمثال عربية قديمة تفضي إلى جانب سياسي مهم، انبرى الشاعر يخوض غماره لينفس عن كربته وسقمه من الأوضاع العربية العامة، ولا سيما الخليجية منها بخاصة، في أحداث متلاحقة، قد نحاول أن نلم شتاتها في تجربة شاعرنا فيما يأتي من صفحات.

-٣-

(٣-١) إن محاولة اكتناه أو اكتشاف فاعليات النص عند سالم العويس تكشف منذ اللحظة الأولى عن مضامين متغيرة في شكل ثابت غير متغير. والبحث عن أبرز الحقول الدلالية التي تمظهر بها شعره يكشف عن محورين أساسيين تجلى فيهما معظم نتاجه. أولهما شعره الاستنهاضي والسياسي، وثانيهما شعره الاجتماعي والديني (التوجيهي والتعليمي). وهذا لا يعني البتة انعدام الأغراض الشعرية الأخرى في غضون تجربته مثل الرثاء، الذي ورد في ثلاث قصائد [2]. والغزل ورد في قصيدة واحدة، هي قصيدة (صبية زاجر) [3]. فضلاً عن شعره الذي يعود إلى مراسلاته مع أبناء عصره، وهو ما كان معروفاً بالشعر الإخواني، على غرار ما كان شائعاً في قريض عصره، الذي يمكن إضافته إلى شعره الاجتماعي.

١- نفسه: ٢/ ٦١.
٢- أولى القصائد كانت في رثاء والده والأخريان في رثاء سعد زغلول والأديب الإماراتي عبدالله بن صالح المطوع. ينظر ديوانه نداء الخليج: ١/ ١٢٠، و٢/٨٨ على التوالي.
٣- نفسه: ١/٩٢.

وفي ضوء ذلك نقول إن العويس يغمس ريشته فيما يسمى بشعر الاستنهاض الوطني والقومي والاجتماعي، الذي كلن يلبي حاجات ومتطلبات مرحلته. إذ إن الهم القومي إبان الحقبة الأولى من عصر النهضة الحديثة هو الذي كان يحرك أوتار القلوب، ما دام يحمل في طياته تحرير الوطن الصغير، الذي ينطوي على بؤرة أشمل وأعم هي الوطن العربي. ومن هنا نراه يظهر وعياً قومياً يريد الخلاص لأمته مما لحقها من ضعف واستكانة، بعد أن (عاش قضايا العرب ودعا لنصرتها وبلغ بالدعوة العربية من الخليج العربي منذ بداية القرن العشرين، فبرهن بذلك على إشراقة الفجر على هذه البقعة من أرض الوطن العربي وأظهر اليقظة القومية بين أدبائه)[1]. ولهذا يمكن عدّ ديوان العويس سجلاً وافياً لأحداث عصره وقضاياه التي ظل الحس القومي مشدوداً إليها، يعزف عليه في شتى المناسبات وبمختلف صيغ المعالجة وأشكالها، وهو في ذلك يذعن لنفسه وبيئته أيضاً.

(٣-٢) ومثلما استحوذت القضية الفلسطينية على اهتمام كثير من الشعراء العرب وراجت في عموم الشعر السياسي بالوطن العربي، فقد ظلت هذه القضية تساور الكثيرين من شعراء الخليج العربي بصورة عامة وشاعرنا بصفة خاصة. إذ ألقت بظلالها على كاهل شعره، بعد أن انغمس في خضم أبعادها انغماساً كبيراً، وأطّرت أكثر قصائده برذاذها الذي يعتمد المقاومة والدفاع عن الحق والوقوف بوجه الأعداء.

ولفرط تأثره بالقضية الفلسطينية يوحي شعره - إلى حد كبير - أنه بعيد عن منطقة الخليج، ما عدا الإشارات إلى اللؤلؤ والغوص في قصيدة يتيمة، ومدحه للقواسم والملك عبدالعزيز[2]. وتكتظ قصائده بالقضايا العربية والإسلامية والعالمية، التي تكيفت وفقاً لهمومه القومية. كما في تهكمه من مواقف الأمم المتحدة وإشارته

١- الأدب المعاصر في الخليج العربي، عبدالله الطائي: ١٤١ - ١٤٢. وتؤكد هذه الظاهرة الباحثة خيرة الشيباني في دراستها التي خصت بها الشعر في الإمارات العربية (الاتجاهات الرئيسية للحركة الشعرية المحلية من جيل الرواد إلى جيل السبعينات): ٥٢.

٢- ينظر نداء الخليج: ١/ ٦٠ و٢/ ٩٥، ١/ ٧٥، ٢/ ٩٢، ١/ ٤٨ على التوالي.

إلى القوتين العظميين الروسية والأمريكية وتبرمه بالمواقف الأمريكية ومن ثم تفضيله للروس على الأمريكان في قصيدته (إلى إيزنهور) التي يقول فيها :

قــل مـــا تـــشاء ((إيزنهـــور)) واذهـــب ذهابـــك في الهـــذر

إن اليهــــود وإن صـــــددت هـــم الـــضمير المـــستتر

ومنـــابع الـــبترول فيهـــا أنـــت وحـــدك مؤتمـــر

والـــروس لا ضـــرر بهـــم ولأنـــت ملمـــوس الخطـــر

والـــروس لا خطـــر بهـــم أبـــداً وأنـــت هـــو الخطـــر[1].

يلخص الشاعر الموقف الدولي العام الذي يحيط بالعرب ويتشكل على وفق رغبات اليهود وأطماعهم في أرض العرب، مشيراً في غضون ذلك إلى هيمنة أمريكا على ثروات العرب وغطرسة قادتها الذين تحركهم أصابع اليهودية.

ومن هنا نراه يعلن حرباً شعواء على الولايات المتحدة الأمريكية ويصفها بالاستعمار الجديد في إحدى قصائده المعنونة بالعنوان نفسه، تظهر فيها أمريكا على حقيقتها الاستعمارية البغيضة، على الرغم من أنها سعت إلى أن تظهر على نقيض الصورة التي استعمر فيها أسلافها المستعمرون المنطقة العربية،، ولو عدنا إلى كثير من النصوص السابقة فستبرز قضية فلسطين من بين ثناياها . وعلى العموم فإن هذه القضية تمثل بؤرة مركزية بثّ من خلالها الشاعر أفكاره ولا سيما السياسية منها . وغدت تحف بكثير من القصائد وتحركها . وقد لا نبتعد كثيراً عن الموضوع إن تناولنا قصيدة (تحية للزعيم) التي يدعو فيها العرب إلى تحية زعيمهم الرئيس جمال عبدالناصر، لا لشخصه فحسب، وإنما لأنه أيضاً قاد العرب نحو التحرير ومواجهة المغتصب، الذي أغتصب أرض فلسطين. يقول :

حيـــوا جمـــال كـــثيراً أيهـــا العـــرب لم يجـــدكم قبلـــه مـــال ولا نـــسب

كنـــتم غثـــاء غثـــاء الـــسيل يحملكـــم إلى المفـــاوز لا ذنـــب ولا ســـبب

١- نفسه : ٢/ ٣٣.

حتى منيتم بإسرائيل وهي لكم　　من كيد أحلافها ركن به عطب[1].

ويشير في قصيدته (الوحدة الكبرى) إلى بعض أسباب الفرقة بين أبناء العربية، معرجاً على ذكر زعيمه وقائده المفضل، بقوله:

ولما تبادلنا التقاتل بيننا　　هوى الذل فينا بالذي هو أنصر

وحرب علينا تحت ظل سمائنا　　يطالعنا منها القنا المتكسر

يسدد "عبدالناصر" الحرب أمرها　　وتكسر عنها في المعادين أظهر

تسامى بها "أهل الجزائر" عنوة　　ورفعها من صمنا الشم أخضر.[2]

فعلى الرغم من أننا نتسامى ونعلو بالوحدة، جلب التقاتل بين أبناء الأمة العربية الذل وقاد إلينا الأعداء بشتى صنوفهم. وهكذا بقيت سيوفنا متكسرة، ما دامت منفرطة لا تستطيع أن تنعقد في حال واحد. بيد أن هناك شذرة من شذرات الأمل معقودة بناصية عبدالناصر في إنقاذ الأمة مما آلت إليه. وهذا يكشف عن بوادر شعور قومي ووطني متزايد عند شاعرنا يدعو إلى النهوض من الكبوة، لا سيما أن مدن الخليج الرئيسة ما لبثت تطالب بالاستقلال وتدعو إلى تأكيد الانتماء إلى الجزء الأكبر من الوطن العربي قبيل الحرب العالمية الثانية، وبصفة خاصة في دبي والبحرين والكويت[3]. وهذا ما انعكس صداه في عموم شعر الخليج وشاعرنا بخاصة.

وينبري الشاعر في إسلوب تحريضي يخص به بني جلدته حاثاً إياهم على مواجهة المستعمر وطرده من الأرض العربية بالطرق والأساليب كافة. ويصبح الشعر - هنا - وثيقة سياسية راصدة لحركة التطور السياسي وللأوضاع العربية والمحلية، وهو من الجانب الآخر يكشف عن انشداد وتر العروبة وتمكنه من قلبه. لهذا نراه يقول محرضاً ومباركاً الثورات التحررية التي قامت في أكثر الأقطار العربية:

والحرب في الأحياء ويحك سنة　　والحرب لا تجدي بغير حراب

١- نداء الخليج: ٢/١٢٨.

٢- نداء الخليج: ٢/ ٣٥.

٣- ينظر البترول والتغير الاجتماعي في الخليج - محمد غانم الرميحي: ١١٨.

فاسلك إلى سبيل السلام محارباً   ومتى وليت فأنت في الأسلاب[1] .

وهناك دعوات مماثلة نهض بها كثير من الشعراء العرب تضارع هذه الدعوة. إلا إن ما يميز الشاعر في هذا الصدد أنه فسر النفس العربية بكثير من التأمل والعمق، في مثل قوله:

وما كل مجد ابن يوم وليلة   ولكننا في الضيم ليس لنا صبر[2] .

وهذا يمثل تجسيداً حقيقياً وواقعياً لما يكن في داخل نفس العربي، ويلخص الكثير من تجارب حياته. ما دام يمور بالثورة والغليان بأوقات المحن والأزمات. ومن ذلك يتضح أن هناك انصهاراً كلياً في الذات العربية، دون أن نعدم مكونات إقليمية ذات خصائص محلية ملونة بصبغة شعبية. مما صبغ تجربته بصبغة خاصة، وأضفى عليها سمة مهمة تتجلى في إطار انصهار مشاعره بمشاعر أشقائه العرب، ما دامت إفرازات الظروف العربية السياسية والاجتماعية متماثلة إلى حد بعيد، الأمر الذي أذاب شخصيته في خضم الذات العربية الشاملة.

-٤-

(٤-١) وإذا ما نظرنا إلى تجربة العويس على أساس بعدها اللغوي الفني الصرف، فمن المهم القول إن ما لمسناه في أثناء دراستنا مظاهر اللقاء بالنص الموروث؛ جعله يتكيء بالضرورة على بعض الألفاظ الموروثة، مثل قوله:

هتفوا به أن قف وساءت سبة   وهو الجزار الصيلم المنقور[3]

الذي يعتمد فيه ألفاظ (الجزار، والصيلم، والمنقور)، وهي ألفاظ قديمة تعود إلى معاني السيف والقوة ورباطة الجأش، ومع ذلك لا يفصح هذا البيت عن صورة تامة لكيفية بناء القصيدة اللغوي. إذ إن الشاعر لم يستطع أن يجذ جذوة اللفظ اليومي أو يخمد شهوة اللفظ الحديث والعلمي بشكائم اللغة القديمة، فراح يدخل مبتكرات العصر

١- نداء الخليج: ١/ ٢٢.
٢- نداء الخليج: ٢/ ٣٢.
٣- نداء الخليج: ٢/ ٣٨ .

الحديث في ثنايا قصائده، وعبّد طريق الألفاظ العامية أو تلك التي كانت تسمى بغير الشعرية نحو قصائده، وصار كل لفظ مطاوعاً لأن يدخل القصيدة ويتفاعل مع ألفاظها القديمة ليشكل صيرورة جديدة في الشعر الحديث. وهذا ما كان يعد ثورة في لغة القصيدة العربية، لاسيما في المدة التي ندرسها، ليس عند شاعرنا فحسب، وإنما عند أقرانه من شعراء العربية الذي أتحفوا قصائدهم بمثل هذه الألفاظ. كما هي الحال عند الرصافي والزهاوي وشوقي وأضرابهم. فضلاً عن اقتصار القصيدة عنده على غرض شعري واحد، مما يعني أن مواكبته للتجديد لم تقتصر على اللفظ والمعنى فحسب وإنما امتدت إلى الشكل أيضاً، فقد لفظ المقدمات الطللية والغزلية من عموم قصائده، عدا تخصيصه قصيدة واحدة للأطلال عنونها بـ (أطلال)، وهو بذلك يساير ويواكب التجديد الذي انطلق أولاً من عقال القصيدة التقليدية وبراثنها.

لذلك فتحت القصيدة أكمامها لتقبل وتصهر أي لفظ مهما كان حديثاً أو عامياً سمجاً، وتقبله بين ثناياها. ومن ذلك استعماله لفظ (كهرب) المحدث الذي نلفي أصداءه عند الشاعر الرصافي بصفة خاصة، فهو يقول:

أتاني كتاب كهرب الجو فانبرى تعانيق ما تلقى خواطر ما عندي[1].

وبسط يده نحو أسماء العلم الحديث، فأدخل لفظ (الهيدروجين)، كما فعل الشعراء العرب المحدثون في هذا الصدد، فهو يقول:

ما ثم غير "الهيدروجين" وثابت   من دونه لا ينفع التدبير[2].

ويجالد في توظيف أسماء العلم ومكتشفاته وإنجازاته الحديثة في قصيدته (فتح مكة) التي خصصها للثناء على سجايا الملك عبدالعزيز وتبجيله، وكان على هذا المنوال في كثير من القصائد التي تنهل من المعين ذاته[3].

والمفردات عند الشاعر ينبغي لها أن تتصل باللغة الفخمة والقديمة، كعادة شعراء العربية القدماء في المدح، إلا أنها دلت على انحراف واضح في لغتها نحو لغة

١- نداء الخليج: ١٨/٢٠.

٢- نداء الخليج: ١٨/٢٠.

٣- ينظر قصائده (مصر وسوريا)، و(الوحدة تراث الأكابر)، و(الوحدة العربية)، و(نحن والعالم).

العصر الحديث ومكتشفاته. وهذا ما يدل على أثر النزعة البدوية المحلية في شعره، وكما يتجلى ذلك في قوله:

الملك شيد فلا مناص لجاحد ... وإليك طياراته وبريده

المسجدان مرفهان من الهنا ... ورصيف بين المروتين شهيده

والغاديات الرائحات ومركز ... للكهرباء يغير عنه وقوده

ومنضد فوق الرصيف له الفضا ... والباخرات الماخرات تزيده

خشب ونعل للترام وعدة ... لتلذ في البيت الحرام وفوده

ومهندسون وناسجون ومعهد ... قطعت على الدين الحنيف عهوده[1].

إن الطيارات والبريد والمسجدين والرصيف والكهرباء والبواخر والخشب والنعل والترام والمهندسين والناسجين والمعهد، هي مما يتصل بحياة الناس التي رآها الشاعر بأم عينيه وحاول جاهداً وصفها وخلع حلتها على ممدوحه، تدل بلا مواربة على تمكن ألفاظ عصره وحياته اليومية في شعره. بل يمكن القول إن شعره من هذه الناحية يرصد واقعاً معاشاً بصدق وحرارة.

إن هذا الصدق جعله يجش لألفاظ العامة المستعملة في الحياة اليومية. وهذا ما يضمن لشعره دوائر واسعة من المتلقين، الذين تستهويهم السهولة وتؤثر فيهم بعمق. نطالع – على سبيل التمثيل – كلمة خابط في قوله:

وهل عبيد عبيد عند سيدهم ... وخاضعين لأمر غير مرسوم

لا بل تباركت الأنعام منزلة ... من خابط في ظلام الليل موهوم[2].

وهي ذات أصل فصيح إلا إنها تنزوي بعيداً عن أصلها لكثرة استعمالها في الحياة اليومية، حتى غدت كأنها عامية. ويظهر جلياً أن الشاعر كان موفقاً في توظيفها، إذ إنه فضل الأنعام – وهي الدواب – على الجاهل الذي يخلط الظلام على

١- نداء الخليج: ٢/ ٥٠- ٥١.
٢- نداء الخليج: ٢/ ٥٦- ٥٧.

وهم أنه الصحيح، فضلاً عن أن القصيدة معنونة أصلاً بـ (العلم والتعليم)، مما يعني أن للعنوان سطوة على مضمون القصيدة التحريضي.

وثمة كلمات عامية أخرى وظفها الشاعر في قصائده، مثل (فأدروا) في قوله:

قتــل النبــيين لــن ينــساه غابرنــا وما نــسيناه فـادروا كيـف تبنونـا[1].

وإذا كانت الكلمات السابقة مستعملة في حياته اليومية، فهناك كلمات أخرى لا تستعمل في الواقع المعاش، ولكنها تدل على معايشة للواقع العربي المعاصر، مثل كلمة (الوابور) التي تستعملها العامية المصرية. للدلالة على القطار، كما في قوله:

هتفـوا بجيـشك وهـو في عبـد العـدى يطــوي الــبلاد كأنــه الوابــور[2]

وفرض اهتمامه بالسياسة وأمورها أثراً مباشراً على لغته الشعرية، فقد أخذ يردد ألفاظاً سياسية، من قبيل (الحرب الباردة)[3]، و(يقظة عربية)، و(الشغب) في قوله:

علــى أن حــولي (يقظــة عربيــة) إذا صــادروها شــاغبت تتقــدم[4]

وربما يتعدى ذلك إلى شيء من التراكيب الشعبية والألفاظ المستعملة في الحياة اليومية من قبيل الحياد وحفاظ الله في قوله:

إن كان في الأمر شيء يستهان له فهو الحياد .. و(بعد الحافظ الله)[5].

واستسهل الشاعر الكثير من ألفاظ اللغة العربية على سبيل من يسهل الهمز، لا سيما في كلماته: تجزيها، وأفاعيلها، والمعادين، وتفيأ، والطوائر، وأهيل، ويناويه..[6]. ويبدو لنا أن هذا لا يعود إلى لغة أهل الحجاز التي تخفف الهمز بقدر ما يعود إلى لغة أهل البادية التي ينهل الشاعر من ينابيعها، وهي لغته الدارجة. ناهيك

١- نفسه: ١/١١٣ .
٢- نفسه: ٢/٣٨ .
٣- نفسه: ٢/ ٧٨ .
٤- نفسه: ٢/ ٥٩ .
٥- نفسه: ٢/ ٨١ .
٦- ينظر نفسه: ٢/ ٨٦، و٢/٨٤، و٢/٢٦، و٢/١٤، و٢/ ٢٦، و١/ ١٠، و١ / ٢٦ على التوالي.

عن نظمه القصائد (النبطية) التي ألمعنا إليها سابقاً ، والتي تتخذ هذه اللغة أصلاً في النظم، وهو ما أقصيناه عن صلب دراستنا منذ الوهلة الأولى .

(٤-٢) ويبدو أثر ذلك واضحاً في تجربة شاعرنا الموسيقية، إذ إنه حبس أنفاس وأنغام قصائده في خمسة بحور شعرية فحسب. بما يدل على تمكن القضية من نفسه وحماسه إليها . ونجد أن هناك تجاوباً بين موضوعاته الطويلة أو ذات النفس الحماسي مع بحور الكامل والطويل والبسيط ذات الانبساط والامتداد المترهل.

ولا نريد الخوض في غمار قضية الأوزان وربطها بالحالة النفسية، بعد أن استنفذت طروحاتها على أيدي الكثير من الباحثين، ولم يتوصلوا إلى نتيجة ثابتة تذكر في هذا الصدد ، لأنها فضفاضة وقد تنطبق على نص دون آخر. إلا أننا نشير فقط إلى أن هناك ما يلفت النظر فيسترعي الانتباه في تجربة شاعرنا الموسيقية، إذ إنه ربطها بثلاثة بحور أساسية هي: الكامل الذي ورد ب (٢٤) قصيدة بضمنها قصيدتين في مجزوء الكامل، والطويل ب (٢١) قصيدة، والبسيط ب (٢١) قصيدة أيضاً ، وببحرين ثانويين هما الرمل بـ (٥) قصائد في ضمنها ثلاثة قصائد مجزوءة والوافر بأربع قصائد فقط.

ولو تابعنا جل تجربة الشاعر من الناحية الوزنية فسوف لا نردها إلى الفقر الموسيقي، ما دامت موسيقاه صافية وخالية من الكسر العروضي في إطارها العام، الأمر الذي يقصر ذلك على تطويع الموسيقى للمعنى. لاسيما أن هذه البحور الطويلة التي استغلها الشاعر تتوافق وموضوعاته الوطنية ذات النفس الثائر والرافض. فضلاً عن أنه لم يلجأ إلى المجزوءات إلا في خمس قصائد من مجموع قصائده الخمس والسبعين فحسب، ولعل تعامل الشاعر في الكثير من نصوصه مع نصوص التراث هو سبب آخر في لجوئه إلى هذه الأوزان، إذ إن النصوص التراثية تكتظ بهذه الأوزان أكثر من غيرها .

- ٥ -

إن اهتمام الشاعر بقضاياه السياسية لم يمنعه من لفظ ما كان معروفاً في عصره، ولا سيما الاهتمام بأمور نشر العلم والتعليم . إذ إن له قصيدة يتيمة تختص

بهذا الجانب، هي قصيدة (العلم والتعليم) فضلاً عن إشاراته إلى هذا الموضوع في ثنايا بعض قصائده، ومنها تلك التي أشار فيها إلى أسباب تفوق الغرب الاستعماري على العرب، التي يقول فيها:

وأهل العالم الغربي كادوا بنور العلم يجلون المرائي
ولكن كيف هذا العلم جافا لباس البر مصدوق الثناء[1].

يبدو جلياً أن اهتمام الشاعر ورهطه من شعراء الخليج بأمور التعليم في الحقبة المتأخرة يعود إلى أن الحركة الشعرية في الخليج العربي ما زالت في طور النمو وتأكيد الذات[2]. كما يؤكد ذلك الدكتور ماهر حسن فهمي بقوله: لأن نغمة التعليم في الشعر العربي بدأت تلفظ أنفاسها منذ مدة طويلة من الزمن، ناهيك عن اجتراره النصوص العربية، ولا سيما نصوص أحمد شوقي، التي نجد صداها في قول شاعرنا:

يا نهضة الشرق قومي علمي قومي عليك مني تحياتي وتسليمي
ليسوا سواءً قضيب غير ذي عوج ومهمبل يابس من غير تقويم
فهل سمعت بشعب في جهالته أمضى الحياة ولم يسلك بمظلوم
لا بل تباركت الأنعام منزلة من خابط في ظلام الليل موهوم[3].

وتمضي القصيدة في تأكيد أهمية العلم والحث عليه:

إليك مني شباب اليوم خالصة إذا تعلمت فأسمع كيف تعليمي[4].

ولو وازنا هذه الدعوة بالدعوات العربية التي انطلقت من الهدف نفسه الذي يحث ويحرض على العلم والتعليم، بوصفهما الطريق الأمثل لنيل المبتغى فسوف لا نبتعد عن تلك الدعوات التي انطلقت في الشعر العربي الحديث. بيد أننا يمكن أن

١- نداء الخليج: ١/ ١٧.
٢- إشكالية الشعر الحديث في الخليج العربي - حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية - جامعة قطر، ع (٩) ١٩٨٦: ٣٨.
٣- نداء الخليج: ٢/ ٥٦ - ٥٧.
٤- نفسه: ٢/ ٥٧.

نجد تميزاً للشاعر الخليجي في هذا الخصوص، لأن المجتمعات العربية الخليجية في بدايات القرن العشرين كانت مجتمعات بدوية، أو ما تزال في طور البداوة، تعتمد الرحلة والتنقل في تسيير دفة حياتها. وقد فرضت البداوة أنماطاً وأطراً تعليمية غير موجودة في الحياة المستقرة. وقد بقيت أكثر مناطق الخليج معزولة عن الصحوة العربية الحديثة.

ومن هنا فقد انطلقت المدارس في الكويت والبحرين أولاً، ولم تعهد المناطق الأخرى غير شذرات بسيطة وأولية، وحتى المدارس التي افتتحت في الإمارات العربية هي أما كويتية أو بحرينية[1].. وهذا ما نلفي صداه في هذه القصيدة التي نظمت بمناسبة افتتاح مدرسة كويتية في إمارة الشارقة، وهي مدينة الشاعر.

ويمكن أن نعد قصائده التعليمية مصدراً آخر لما كان يدور في أيامه من وسائل تعليمية تكشف عن إرهاصات أولية في مجال التعليم. ويتواكب مع ذلك أن البحث عن المرأة وقضيتها الذي شاع في أشعار بدايات النهضة العربية يكاد ينعدم من تجربة شاعرنا ما عدا بعض اللمحات الخاطفة التي ضمتها قصيدته (صبية زاجر). بما يدل على نظرة المجتمع الخليجي الحقيقة إزاء المرأة، وهي نظرة مزرية وغير لائقة. ولذلك لم نعثر في عموم تجربة العويس على غير قصيدة واحدة يرثي بها أمه.

وفي ضوء ذلك كله نخلص إلى أن شاعرنا قد خرج من محك الاختبار الأول، وأنه بصدد تأسيس كيان إبداعي سيتضح معالمه في الشعراء الذين جاءوا بعده، وشكلوا مرتعاً خصباً ورافداً من روافد الشعر العربي الحديث في الخليج العربي والوطن العربي الكبير.

❖ ❖ ❖

١- وحتى أسماء المدارس فإنها تعود إلى مدن خليجية مثل (الأحمدي والسالمية والسعادة والفلاح) وعن تطور الحركة الثقافية في دولة الإمارات العربية المتحدة ينظر بحث (الأنشطة الثقافية في دولة الإمارات) طه حسين حسن، مجلة دراسات ع (١) ١٩٩٠: ٩٠ وما بعدها.

المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم

٢. الأدب المعاصر في الجزيرة العربية، القسم الأول: الشعر في شرقي الجزيرة – د. عبدالله المبارك، منشورات معهد البحوث والدراسات العربية، مط الجبلاوي، ١٩٧٣ .

٣. الأدب المعاصر في الخليج العربي – عبدالله محمد الطائي، معهد البحوث والدراسات العربية، مط الجبلاوي ١٩٧٤ .

٤. الاتجاهات الرئيسية للحركة الشعرية المحلية من جيل الرواد إلى جيل السبعينات، الشعر في دولة الإمارات العربية المتحدة ١٩٢٠ – ١٩٨٠ – خيرة الشيباني، مج التربية ع (٤) يناير ١٩٨٥، أبو ظبي .

٥. إشكالية الشعر الحديث في الخليج، د. ماهر حسن فهمي، حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، ١٩٨٦ .

٦. أثر الشعر العربي الحديث في الشعر الخليجي – القصيدة التقليدية –د. صباح عبدالرضا إسيود، مج الخليج العربي، مجلد (٢٩)، ع (١-٢) ١٩٩٨، البصرة .

٧. الأنشطة الثقافية في دولة الإمارات العربية المتحدة – طه حسين حسن، مج دراسات، ع (١)، س (١) ١٩٩٠، الشارقة .

٨. البترول والتغير الاجتماعي في الخليج العربي – د. محمد غانم الرميحي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، مط دار البعث بالقاهرة، د ت .

٩. تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج – د. ماهر حسن فهمي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٠ .

١٠. جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تأليف أبي زيد القرشي، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مط لجنة البيان العربي .

١١. ديوان أبي فراس الحمداني، رواية أبي عبدالله الحسين بن خالويه، دار صادر ودار بيروت، بيروت ١٩٦٦ .

١٢ .ديوان امرىء القيس، تحقيق حسن الندوبي، مط الرحمانية بمصر، القاهرة ١٩٢٠ .

١٣ .ديوان الجواهر في شعر ابن ظاهر شاعر الخليج، جمعه محمد شريف الشيباني، مط دار الكتب، بيروت ١٩٦٧ .

١٤ .ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ١٩٦٦ .

١٥ .ديوان الرصافي، شرح وتعليقات مصطفى علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦ .

١٦ .ديوان الزهاوي، المطبعة العربية بمصر، ١٩٢٤ .

١٧ .ديوان طرفة بن العبد، اعتنى به عبدالرحمن المصطاوي، دارالمعرفة، بيروت ٢٠٠٣ .

١٨ .ديوان المتنبي، وضعه الرقوقي، مطبعة السعادة مصر، المكتبة التجارية الكبرى .

١٩ .ديوان النابغة الذبياني اعتنى به وشرحه حمدو طماس، دار المعرفة – بيروت،ط (٢) ٢٠٠٥ .

٢٠ .الشاعر عبدالله سنان محمد، دراسة ومختارات عبدالله العتيبي وخالد سعود الزيد، شركة الربيعي للنشر، الكويت، ١٩٨٠ .

٢١ .شرح ديوان أبي تمام – الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه راجي الأسمر، دار الكتاب العربي – بيروت، ط (٢) ١٩٩٤ .

٢٢ .شعر الأخطل، رواية أبي عبدالله بن العباس اليزيدي عن أبي سعيد السكري عن محمد بن حبيب عن ابن الأعرابي، ط دار العرب ط (٢) المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٨٦ .

٢٣ .شعر الشافعي، الإمام الفقيه أبو عبدالله محمد بن إدريس الشافعي، جمع وتحقيق د . مجاهد مصطفى بهجت، مطبعة دار الكتب بجامعة الموصل، ١٩٨٦ .

٢٤ .الشعر الشعبي في دولة الإمارات العربية المتحدة، جمعه وحققه: سعيد سلمان أبو عاذره، المؤسسة الصحفية الأردنية، د . ت .

٢٥ .شعراء الواحدة، نعمان ماهر الكنعاني، منشورات مكتبة الشفاء، مط بابل، بغداد، ١٩٨٥ .

٢٦ .الشوقيات، أحمد شوقي، مط الاستقامة، دار المكتبة التجارية الكبرى بمصر ١٩٦١ .

٢٧ .قصة قيس بن الملوح العامري المعروف بمجنون ليلى – المكتبة العمومية – بيروت، ١٨٨٧ .

٢٨ .القضية في شعر الإمارات – واصف باقي، مطابع الجزيرة، توزيع مكتبة الأندلس، أبو ظبي، ١٩٧٧ .

٢٩ .محمد بن عثيمين شاعر الملك عبدالعزيز، السيد أحمد أبو الفضل عوض الله، مراجعة د . محمد سعيد الشويعر، مطبوعات دائرة الملك عبدالعزيز،١٩٧٩

٣٠ .نداء الخليج، سالم بن علي العويس، مطابع دار الشعب، عمان، ١٩٧٨ .

***

الفصل الثالث

القضية العربية في شعر حسين عرب

- ١ -

يضم ديوان الشاعر السعودي حسين عرب مشارب متعددة، تدل على عمر مديد(*) وباع طويل في معظم أغراض الشعر واتجاهاته العاطفية والوجدانية والوطنية. ويجيش شعره بفيض وجداني عذب، ينهل فيه من منهل العروبة وقضاياها في مضمار أقل ما يقال عنه أنه يفتح عقيرته على آلام ومستجدات الواقع العربي المعاصر.

وتدور رحى أشعاره حول فورة مضمونية تكاد تتجسد في بؤرة أساسية واحدة تتمثل بالانتصار للعروبة والدفاع عنها في شتى المجالات. وهذا ما ينجلي في معظم قصائد ديوانه. وحتى تلك التي زخرت بموضوعات قد تبدو جانحة عن هذا الاتجاه. ولا سيما في قصائده: "حيّ على الطوفان" و"رمضان" و"فرحة العيد" و"موكب النور" و"الطوفان" و"قال الحكيم" وغيرها من القصائد التي وقف فيها بحزم وضراوة في وجه الهجمات الشرسة التي تعرض لها الوطن العربي وبخاصة قطبه المركزي والمهم فلسطين. وعلى هذا الأساس يمكننا أن نزعم أن

❖ ولد الشاعر حسين عرب بمكة المكرمة في سنة ١٩١٩، وتلقى تعليمه فيها وتخرج من المعهد العلمي السعودي. وعمل محرراً بجريدة (صوت الحجاز) ثم مديراً لمكتب إدارة السيارات العامة، ومنها انتقل إلى ديوان نائب الملك، ثم إلى انتقل إلى وزارة الداخلية، متدرجاً إلى وظيفة مدير عام الوزارة، ليستقيل منها سنة ١٩٦١. ثم عين وزيراً لوزارة الحج والأوقاف سنة ١٩٦١، واستقال منها سنة ١٩٦٣. نشر شعره في جريدة صوت الحجاز والصحف السعودية المختلفة. انظر الحركة الشعرية في المملكة العربية السعودية - د. بكري شيخ أمين: ٢١١، وديوانه، المقدمة: ٥.

حسين عرب من أصدق الشعراء السعوديين في هذا المجال. فقد جعل شعره مرآة صافية وصادقة لحياة نفسه وشعبه وعبر " عن أهم قضايا وطنه وهموم أمته وأزمات عالمه في شعر رصين في دلالة وبيان"[1].

وقد خصص الشاعر جزءاً مهماً ورئيساً من ديوانه إلى فلسطين، على الرغم من أنه وزع ديوانه أصلاً إلى أقسام عدة، وأناط بكل قسم مهمة الكشف عن قضية ما. ليغدو وكأنه بمثابة دواوين أو مجاميع شعرية متماسكة يلفها وحدة شمولية، وكل قسم يحتفل باتجاه معين. وهكذا توزع الديوان على مفردات كبيرة هي: إيمان وأوطان والوطن العربي وأناشيد في الجزء الأول، وأشجان وألحان وألوان في الجزء الثاني، لتضم بين ثناياها عنوانات فرعية هي عبارة عن قصائد الديوان المتشكلة على وفق تلك المحاور.

إن من ينعم النظر في هذه العنوانات سيتبين له منذ الوهلة الأولى شغف الشاعر بقضيته المركزية شغفاً شديداً. إذ تجيش قصائده بثورة عارمة، مصاغة صوغاً لغوياً خاصاً متوخياً رونق العبارة وجرس اللفظ، كي يضع للكلمة مكانة أثيرة في نفس المتلقي. وتنفرج سريرته عن قضايا سياسية كثيرة. مثل اهتمامه بالقضايا الإسلامية والعالمية، بعد أن أحزنه تردي أوضاع المسلمين وتفككهم، وتبرم بمواقف القوتين العظميين (الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفيتي) وأدانهما بشدة. بيد أننا سنطوي هذه الصفحات لنهتم بقضاياه العربية التي سخر لها جل شعره، ولا سيما قضية فلسطين، بعد أن أشار إلى جامعة الدول العربية وتكلم على قضايا سوريا ولبنان ومصر وقناة السويس واستقلال المغرب[2]. وهي صفحات مجيدة في تجربة الشاعر وتصب في مجرى القضية العربية المركزية وترفدها، وتدل بلا مواربة على نهجه الذي يتحدد على وفق معطيات تختلف عن معظم توجهات شعراء الجزيرة العربية المعاصرين، الذين

١- دراسات في الأدب السعودي - د. عباس بيومي عجلان ود. عبد الله سرور: ٥٩.

٢-انظر المجموعة الكاملة، ديوان حسين عرب: ١/١٤٦، ١٤١، ١٥٨، ١٦٠، ٢٠٥.

رصد بعض الباحثين أغراض شعرهم فوجدها تستوي في المديح والثناء وتمجيد الأشخاص في الغالب[1]. في حين لا نجد لحسين عرب إلا قصائد معدودة في المديح.

- ٢ -

أفرد الشاعر قسماً من ديوانه عن فلسطين، وضمنه أكثر القصائد عدداً وأهمية، بعد أن مهد إليه بقصائد عن الأوضاع العربية، مما يؤكد اتساع دائرة الشعور القومي وامتدادها لتشغل قضايا مهمة ألمت بالواقع العربي. ناهيك عن أناشيده التي أهتم بها على نحو خاص، وحاول جاهداً أن لا تتحدد بالواقع المحلي فحسب، دلالة على مشاركة فعلية في تجسيد واقع أبناء أمته وإلهاب مشاعرهم، مثلما أجج حماس السعوديين وصور بناء مجتمعه الجديد. وأناشيده (أمة العرب) و(الجامعة العربية) و(استقلال المغرب) و(نشيد القدس) تدل بلا أدنى شك على اتخاذ هذا النمط من الأداء الفني وسيلة فنية يمتطيها للوصول إلى هدفه النبيل. وهي تحمل في طياتها قيماً فكرية وقومية يمكن استبيانها من تتبع تجربة الشاعر في هذا الصدد.

وبسبب العمر المديد للشاعر فقد عاصر القضايا العربية وشهد وقائعها ومآسيها، وعبر عنها بأصدق وأبلغ ما تستطيع الكلمة أن تعبر عنه، وتفتقت سريرته عن تأوهات نفس حزينة وقلب مكلوم عندما يلم بواقع الأمة طارىء أو حدث إبان الأزمات التاريخية الكبرى، وصور خلجات نفسه حين تعبر منعطفاً نحو آفاق جديدة. ومن هنا فقد دار شعره عند منعطف فلسطين وصور حروبها وهمومها، وعبر عن حلم تحريرها. وهو في ذلك يتغنى بالتاريخ العربي العام

١- انظر الحركة الشعرية في المملكة العربية السعودية: ٢٤١. إذ يرصد الدكتور بكري شيخ أمين اكتظاظ تجربة الشعر السعودي بقصائد المديح ويحلل كتاب (شعر هجر) لجامعه محمد الحلو فيقول: "إن شعر المديح وحده في هذا الكتاب زاد على مجموع ما قيل في الفنون الأخرى".

والأمجاد العربية المندثرة في أكثر من قصيدة. ولعل ذلك هو السبب الحقيقي في عدم انخراطه هو وكثير من شعراء السعودية في ضمن اتجاه أدبي محدد[1]. كما يؤكد ذلك الباحث السعودي أبو عقيل بن عبد الرحمن الظاهري. فضلاً عما أشرنا إليه أولاً، مما يتعلق بامتداد عمر الشاعر ومعاصرته لاتجاهات الشعر العربي الحديث ومشاربه كافة.

وتكاد قضية فلسطين تشكل قطباً ذاتياً وموضوعياً في آن واحد عند حسين عرب، أو هي الخاص والعام في الوقت نفسه. إذ تتجمع فيها مشاعره وتوحد حولها أحاسيسه وطموحاته لتنطلق منها نفسه المرهفة والثائرة نحو آفاقها الرحبة. وتذييله لقصيدة (الحرب المقدسة) بعام ١٩٤٦ ينطوي على ثمة اهتمام بالقضية الفلسطينية منذ إرهاصاتها الأولية. فضلاً عن أن وصفها بالمقدسة ينم عن مدى أثرها في مكنون نفسه. ولا ريب في ذلك ما دام هو ورهطه من شعراء الخليج والجزيرة العربية ينشغلون منذ بداياتهم الأولى بقضايا الوطن العربي، كما أعرب عن ذلك بعض الباحثين، وهم يرون أن ريشة الفن - هنا - تكاد تلتقط كل ما يمس القضية العربية ومراحل تطورها[2].

ويبدو أن احتفال شعر أكثر الشعراء العرب بالقضايا القومية هو الذي جعل باحثاً يقول:" وكانت هذه القضايا تشكل غرضاً رئيساً من أغراض الشعر. ذلك لأن وطننا العربي الذي ابتلي بالاستعمار صار يعاني من مشكلات وطنية وقومية "[3] ولفرط اهتمام شعراء السعودية في عموم اتجاهاتهم بهذه الأغراض

١-انظر الشعر في البلاد السعودية في الغابر والحاضر: ٥٧.

٢-انظر الأدب المعاصر في الخليج العربي - عبدالله محمد الطائي: ٤٢- ٤٣، والحركة الشعرية في المملكة العربية السعودية: ٢٣٧.

٣- التيار القومي في الشعر البحراني - إياد عبدالمجيد إبراهيم، مج الخليج العربي، جامعة البصرة، المجلد (١٩) ع (٣) ١٩٨٧: ١٦٩.

انبرى أحد الباحثين ليميز شعرهم، فقسمه إلى قسمين كبيرين، يعالج أولهما الموضوعات الاجتماعية ويحتفل القسم الثاني بالموضوعات السياسية[1].

- ٣ -

ومما يلفت النظر في تجربة حسين عرب الوطنية والقومية أن نزعة الأسلوب الخطابي هي السائدة، وهي المجال الأوسع الذي قطن فيه إبداع الشاعر متفيئاً بظلال أفكار مستهلكة ومكرراً المعاني التي تسري في قصائده وقصائد غيره من الشعراء العرب. مما ينم عن جيشان الأسلوب التقريري والطرح المباشر في تلك القصائد، فضلاً عن اللغة المباشرة والسهلة في أغلب الأحيان. على الرغم من أن ذلك لا يلغي من أهميتها الموضوعية وحتى الفنية، ما دامت " القصائد الوطنية عموماً تتميز بالخطابية"[2] وتنهل من معينها. مؤثراً المعاني على ما سواها من قضايا الفن والأدب[3]. فهو يؤذن اليهود بحرب شعواء لا تبقي ولا تذر، سينتصف فيها العرب منهم بالحرب والقتال،

يقول:

الحرب، يا شعب اليهود، يا حثالات الشعوب

يا أمة ضلت، كما ضل المشعوذ في الدروب

الحرب أن الحرب أجدر بالخؤون المستريب

ترميكموا بالهول يفتك بالجماجم والقلوب

❖❖❖

١-انظر الحركة الشعرية في المملكة العربية السعودية: ٢٧٧.

٢- الحس القومي في شعر السياب - سمير كاظم خليل. مج الخليج العربي - جامعة البصرة، مجلد (١٦) ع (٣-٤) ١٩٨٤: ٤٩.

٣- يؤكد ذلك الدكتور عبدالله الغذامي في تقديمه للمجموعة الكاملة، ديوان حسين عرب، إذ يضعه بين شعراء المعاني العرب أمثال زهير بن أبي سلمى ولبيد بن ربيعة. انظر المقدمة: ١٧.

لبيك يا (مسرى النبي) ويا ميادين الجدود
جئنا إليك وبأسنا المرهوب من بأس الحديد
سنثيرها شعواء تعصف بالقديم وبالجديد
ونجدد (اليرموك) ثانية بآيات الخلود

❖❖❖

فلتسمعوا قصف المدافع بالمعاقل والحصون
ولتنظروا عسف القنابل، في النهار المستبين
ولتشهدوا، زحف الجحافل في الشمال وفي اليمين
لتطهر (الحرم المقدس) من شرور الآثمين[1].

على الرغم من تكرار بعض التعابير التي تحد من لغة القصيدة وتكبلها من الانطلاق نحو جموح الخيال، ينجلي أثر القضية واضحاً في مكنونات النفس. ويمكن لمس جيشان المشاعر القومية في نفس الشاعر من خلال تنفيسه عن طاقات الماضي والحاضر في آن واحد. وهذا ما يجسد طبيعة المخاض الذي تمر به قضية العرب، فبقدر ما للمجد العربي الغابر من أثر في الوجدان العربي بوصفه حاملا لملامح الأمة ومطامحها الحقة فإن للحاضر إلحاحاً خاصاً. ويكاد المرء يشعر أن الحاضر يضرب بأطنابه على معمار القصيدة وتشكيلها، ولا يبقى للماضي غير الذكرى وحسب.

ومن تتبع دقيق لهذه القصيدة وما يكتنفها من معنى متجلي بين ثناياها يظهر اهتمام الشاعر بالمعنى بصورة جلية، ويبدو أن شعره كله مفعم بالمعنى، بحيث يمكن القول إنه ينطوي على فكرة معينة سلفاً وهي تنبع من اهتمامه

١- المجموعة الكاملة: ١/ ١٦٩-١٧٠.

بالقضية السياسية من خلال طرح مباشر وباتجاه واحد محدد. وهذا ما يؤكده الدكتور الغذامي بقوله: " إن الشاعر مشغول بالمعنى كهدف أساسي للشعر فيسخر من أجله كل أدوات الشعر الفنية "[1] وهو ما يتوافق واهتمامه بالقضية العربية وكل ما يمت إليها بصلة، فراح ينتهز كل فرصة سانحة ليطلق في مناسبتها صيحاته الإصلاحية والتحريضية المباشرة.

وفي ضوء ذلك يمكننا أن نزعم أن شعر عرب من هذه الناحية هو من الشعر الملتزم بالقضية العربية، وهو ممن يأخذ على عاتقه مهمة إبراز المعاناة والآلام الجماعية التي تخص الشعب العربي عامة. وذلك كله بلا لبس أو غموض أو مداورة. شأنه في ذلك شأن الشعر الفلسطيني المقاوم الذي أرزأه أوضاع الاحتلال، فانطلق مجسداً الواقع ومتغنياً بحلم التحرير، مؤكداً العلاقة الجدلية بين الأدب والسياسة. ما دام هؤلاء الشعراء يعيدون صياغة المضامين نفسها، وهي لا تنفك تتردد على ألسنة محمود درويش وأضرابه من شعراء المقاومة الفلسطينية.[2]

- ٤ -

لقد كان لفلسطين نصيب وافر من شعر حسين عرب، لأننا لو بحثنا في خضم اهتمامات الشاعر الأخرى عن قضايا عربية غير ما أشرنا إليه سابقاً، فسوف لا نجد غير إشارات بسيطة تصب في مجرى قضيته الأساسية والمركزية. إذ إن تلك القضية قد تشعبت إلى قضايا أخرى وكلها تنطوي على الركن الكمين في نفس الشاعر، فلا نطالع غير قضايا الاستعمار والتعلق بالأمجاد العربية وتصوير شدة الهجمة الغربية على بلاد العرب والتغني بحلم الوحدة العربية، موقفا جل شعره إلى دفاعه عن أمته العربية، في حين لا نجد له شعراً في المعارك

١- المجموعة الكاملة، ديوان حسين عرب، المقدمة: ١/ ١٥.

٢-انظر دراسات في الأدب الفلسطيني - د. أحمد مطر: ١٣.

التي خاضها السعوديون في تاريخهم الحديث، كما رصدت ذلك الدكتورة نورية الرومي في أشعار محمد بن عثيمين وخالد الفرج بصفة خاصة[1]. من دون أن تنبس ببنت شفة عن تجربة شاعرنا في هذا الصدد.

ولذلك فأن التطرق إلى القضية العربية المركزية في شعر حسين عرب يتوافق وتفتح أكمام القصيدة بواكيرها الأولى عند الشاعر وما تلاها من حقب، ما دام قد أوقف جل شعره وهو ينافح ويجالد في سبيل قضيته، بعد أن فتح لها باب شعره على مصراعيه، وتمخض قلمه عن حمم جسورة إزاء الذين أجهضوا أحلامه في تحقيق التحرير والوحدة.

ومن هنا فالشاعر في تناوله هذه القضية إنما يكشف عن محورين أساسيين في شعره، يتعلق أولهما بالقضية العربية نفسها وطرحها طرحاً مباشراً، يغلب عليه الأسلوب التقريري والروح الوعظيه ذات المظهر الزهدي المباشر. ويرتبط ثانيهما بثورته العنيفة على أسباب النكسة، التي ردها إلى الساسة العرب. وزعم أن جورهم وكذبهم على شعوبهم هو السبب الرئيس في النكبة. ومن ينعم النظر في تجربته ملياً سيجد أن ثورته على الزعامات العربية أكثر تردداً وصدى من ثورته على الأعداء. وهي تتعلق بخافق العروبة أكثر من إشاراته إلى صلف الأعداء وجبروتهم. وستنطوي دراستنا على ثمة إشارات عاجلة عن هذين المحورين.

يتجلى حب الشاعر لوطنه بأنصع وأجلى صورة زاهية، لا يخامره في حبه حب آخر، فهو يتلألأ حباً وطهارة. ولهذا راح يعزف على أوتار قضيته الأولى في كل مناسبة تسنح له، مسدياً لها ما يستطيع من جهد وعمل. وظل يراعه منتفضاً لينوس بتموجات الكلمة الملتهبة وليؤجج أدباً حماسياً ملتزماً في شتى المجالات والمناسبات. فعندما وطئت قدما أحد أبناء السعودية الفضاء، نظم الشاعر قصيدته (سلطان الفضاء)، وكسر أفق وقعنا عندما زهد بما كنا نتوقعه من مدح وثناء على

١-انظر الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور: ٦٥ وما بعدها.

العلم والعلماء ورعاتهما، وإذا بالقصيدة وهي تتقاذف بأصناف متعددة من المعاناة والآلام، يحركه في ذلك الوازع الديني، ليكشف من خلاله عن لغة جزلة وإذكاء لمعاني شعرية قديمة ولصور تقليدية موروثة تناوىء فتور نسغ المبالغات التي يلهج بها دعاة التجديد. فقد بدأ قصيدته بذكر فضائل الله وكيفية خلق الوجود الذي شاهده (سلطان) بأم عينيه، فقال:

سبحان من خلق الخلائق أمرها   عجب تحيط بأمره الأسوار
الكل في فلك يدور بجرمه   فاسأل عن الأفلاك كيف تدار[1]

يهيم الشاعر عجباً بقدرة الله - سبحانه وتعالى - على خلقه العجيب وكيفية تصريفه الأمور. بيد أن ما يثقل كاهله شيء آخر، يحيل النص إلى غير ما عرضه الشاعر أولا ويدحض توائمه السابق، معلناً اغتراباً عن إيماضات خفية تتجلى في واقعه، فقال:

سلطان كيف رأيتنا وديارنا   في كل ربع ثورة وسعار
صارت أراضينا تباع وتشترى   ومصيرنا ضاقت به الأمصار
والحق نهب والمرابع كلها   حمراء يرويها الدم الموار
فجر الطغاة بها فساء مقامها   فالعيش كرب والحروب فجار
فابحث لنا عن كوكب نحيا به   فالأرض ليس لنا بها استقرار[2].

إنّ كوكب الأرض على رحابته وسعته يضيق بالنفس الشاعرة والهائمة بالوجدان العربي، فتتمنى لو يحط بها المزار وتنتقل إلى كوكب آخر لا كرب فيه ولا حق مهدور. ومن ثمّ يذكر رؤياه لمكة والرياض بوصفهما مكان انطلاق الشاعر ليتوجه بعد ذلك إلى مبتغاه ومكمن خطورته،

١- المجموعة الكاملة، ديوان حسين عرب: ١/ ٢٧٧.

٢- المصدر نفسه: ١/ ٢٧٩.

فقال:

أرأيت أرض القدس وهي ذبيحة يعتو على جنباتها الكفار[1].

ويتوجه إلى الرئيس الأمريكي (ريجان) بالقول:

وانقل إلى (ريجان) منا دعوة للحق - إن كذب الدعاة - وجاروا

بلغه أن القدس لا نسخوا بها مهما تفاقم حولها الأشرار

بلغه أن ربى فلسطين لنا ولأهلنا أهل بها وديار

تندق أعناق الطغاة بأرضنا ويصيبهم منا أذى وشنار[2].

لعل من نافلة القول أن نؤكد أن ثقل وقع القضية على كاهل الشاعر هو الذي حدا به لأن يهمش دور ما هو متوقع في مناسبة من هذا النمط الذي ذكرناه، التي أجهشت العربي أن يطأ بأقدامه الفضاء الخارجي وبددت من حوله ما كان يحول بينه وبين الإلمام بريادات العلم الحديث، فانهال بالتبكيت على أسباب النكبات العربية، التي أسهمت بدورها في جريمة اغتصاب فلسطين وتشريد أهلها. ساخراً من المناوئين وناقداً الحياة السياسية والفكرية التي تحول دون التحرير والنهوض من الكبوة. ولهذه الأسباب جميعاً كان توجه الشاعر المباشر في عرض الفكرة التي عكف على إبرازها يزيد من شطط التقريرية والخطابية ليس في هذه القصيدة فحسب وإنما في مجموعته برمتها، جاعلاً من نفسه آلة تصوير فوتوغرافية تلتقط كل ما يصادفها، من دون أن تلج في مكنونات داخلية لتتفاعل معها. مع أن "الأفضل أن لا تقاس القصيدة بشدة الانفعال أو كثرة الأفكار ولا بسمو الموضوعات أو دقة الوصف، ولكن قياسها ينبعث من حركة اللغة داخل النص

١- المصدر نفسه: ١/ ٢٨٠.

٢- المجموعة الكاملة، ديوان حسين عرب: ١/ ٢٨٢.

الشعري والبحث عن جهد الشاعر في رؤيته للأشياء وعن التصوير الجديد الذي أقامه لها "[1].

يبدو أن ذلك يعود إلى العمل الصحفي الذي زاوله الشاعر ردحاً من الزمن، ولا سيما في بدايات حياته العملية. إذ إن اقتراب لغة قصيدته من لغة الصحافة وقضاياها يؤذن بذلك ويؤول إليه، فضلاً عن أن الصحافة قد واكبت تلك الدعوات وساندتها[2]. ويتوشح ذلك بقراءاته في الموروث العربي، الذي ينهل منه وبما يزخر به الأدب العربي في عصوره المبكرة، مثل خطاب لقيط بن يعمر الأيادي إلى أبناء قومه، حين رأى الخطر محدقاً بهم فقال:

أبلــغ إيــادا وخلــل في ســـراتهم إني أرى الرأي - إن لم أعص - قد نصعا

وظلت قضية فلسطين تشغل مساحة كبيرة من خارطة شعر حسين عرب، فنقل تفاصيل كثيرة وحوادث جمة تخصها وقد صاغها صياغة قريبة من الحقيقة. ولا يني أن يتقصى إفرازاتها ومعاناته من أجلها. ولم يلفظ شيئاً يخصها إلا وسجلته ريشته بأنامل لا تعرف الرياء، ووطّن نفسه على الثورة وتهشيم المسببات والمعرقلات بما أوتي من قوة وجلد.

وقد آثرنا أن نحتفل بتسجيل المحاور الرئيسة في تشكيل تجربته القومية فحسب، لأنه تحسس زمام القضية بصدق وعبر عنها بما يمتلكه من قوالب نظمية هادرة. ومن ذلك احتفاله بتسجيل تضحية واستشهاد (سناء المحيدلي) تلك الفتاة التي فجرت عبوة ناسفة بين جنود الاحتلال، فأصابتهم بمقتل واستشهدت، فمجد بطولتها بقوله:

اكــتبي تاريخنــا باللهـــب وارسميـــه بـــشظايا الغـــضب

١-إشكالية الشعر الحديث في الخليج - د. ماهر حسن فهمي، حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجماعية، جامعة قطر. ع (٩) ٩ ١٩٨٦.

٢- انظر المجموعة الكاملة المقدمة: ١/ ٥. والحركة الشعرية في المملكة العربية السعودية: ١٠٢- ١٣٨. وعن دور الصحافة في الخليج، انظر الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج - ماهر حسن فهمي: ١٤- ١٨، والأدب المعاصر في الخليج العربي: ٢١.

واتركـــي كـــل جبـــان غـــادر يمضغ الأقـــوال باســـم العـــرب
طفـــح الكيـــل ولا مـــن منـــصف وطمـــى الـــسيل ولا مـــن معتـــب[1].

إن ثورة الشاعر العارمة لا تنفك تتأجج لتشمل كل ما يمس القضية، وليس الشهيدة البطلة فحسب، في أسلوب تقريري منحاز إلى جانب المعنى المباشر. جاعلاً من القصيدة واحة يتفيأ بظلالها وهاد الحاضر، الذي يتكيف وفقاً للهموم القومية. لذلك لم يستطع الشاعر أن يلجم جماح ما شاب القصيدة من مسحة الحزن الإنساني، بشكائم التفاؤل لانغماسنا في الإسراف:

ضـــاعت الأيـــام مـــن إســـرافنا في أباطيـــل الهـــوى والكـــذب[2].

وهكذا تفتض مغاليق جديدة، ويبوح الشاعر بما يتأسس عليه النص الشعري أصلاً. إذ تسفر الأبيات اللاحقة عما يصبو إليه في تجربته الشعرية كلها، فنقف على بوادر من خطاب جديد يوجهه الشاعر إلى تلك الفتاة البطلة، منعطفاً نحو آفاق الواقع لينفس عن كربته من جراء خواء الحياة، ولينتشل صيحة مزرية بوجه الحاقدين والمغتصبين، فيقول:

علمينـــا كيـــف نحمـــي أرضـــنا مـــن حمـــى الـــشرق لأقـــصى المغـــرب
علمينـــا كيـــف نجنـــي حقنـــا مـــن يـــد الظـــالم والمغتـــصب
علمينـــا مـــا جهلنـــا أننـــا لـــو عرفنـــا أمرنـــا لم نغلـــب[3].

وعلى الرغم من تحركه حول أسباب المأساة العربية ونقده اللاذع للزعامات العربية التي حولتنا إلى شعوب متناحرة[4]. تحولت السمة الأدائية في نهاية المطاف إلى التسجيل، الذي يقوض دعائم الفن ويبدد جذوته في أكثر الأحيان. ولم يستطع

١- المجموعة الكاملة، ديوان حسين عرب: ١/ ٢٦٧.
٢- المصدر نفسه: ١/ ٢٦٧.
٣- المصدر نفسه: ١/ ٢٦٨.
٤- المصدر نفسه: ١/ ٢٧٥.

الشاعر أن يتطهر من أدرانه وصانع محتذيه، فنقل إلينا (تسجيلا) حرفياً لعمر الفتاة وأطنب في تصوير وضعها. فنقرأ على سبيل التمثيل:

يـــا ابنـــة العـــشر وســـت بعـــدها قـد طويـت العمـر طـي الكتـب[1].

كما يقول أيضاً وفي السياق السابق نفسه:

خيــــر أم ولــــدتها حـــــرة عفـــة الأعـــراف مـــن خـــير أب

هـــي مـــن بـــين الغـــواني وردة لم تلامـــسها يـــد المؤتـــشب[2].

ويقول:

في ســـبيل الله فاضـــت روحهـــا في رضـــى الله وفي هـــدي الـــنبي[3].

تنصهر هذه الأمور التسجيلية كلها في بوتقة التقرير، ويقوض الشاعر أركان قصيدته من خلال تأكيده المستمر على تسجيل الحوادث الحرفي. بيد أنه من الناحية الأخرى يعكس لنا لحظة انفعال مؤقتة. إذ إنه لم يفسح المجال لخياله كي يصوز المآسي ويتجرع الأهوال بشرط الفن. وتنحصر الأداة الشعرية إلى أدنى مستوياتها، لتخفق عن أداء دورها المنوط بها القيام به في الشعر. ويبدو أن لطبيعة الشعر السياسي دوراً في هذا المستوى المتدني من الأداء، بفعل الرزايا الكثيرة التي ألمت بالعرب ودفعت بالشعر لهذا التصوير المؤثر فحسب.[4] وانتفاخه بأوار الثورة وإسباغ الرؤية الواقعية، مما أوقع النصوص السابقة في مغبة سهولة التعبير وفجاجة العبارة والانحياز للمضمون الواقعي، دونما رؤية وتبصر بواقع الفن الشعري ومتطلباته الفنية. ومن هنا فقد اعترى هذه النصوص فتور فني، جعلها بلا قيمة فنية وأفقرها إلى تلك اللمسات التصويرية التي تضفي على قوام الشعر ووحدته بهجة ونضارة.

١- المصدر نفسه: ١/ ٢٧٤.

٢- المصدر نفسه: ١/ ٢٧١.

٣- المصدر نفسه: ١/ ٢٧١.

٤- انظر التيار القومي في الشعر العراقي الحديث - د. ماجد أحمد السامرائي: ١٦٠.

ويستوثق المتتبع لمسيرة تجربة الشاعر حسين عرب أنها تهضم قضية فلسطين بين ثناياها منذ مستهلها ،بل إنك تستطيع أن تستقرىء تاريخ فلسطين وما ألم بها من نكبات من خلال شعره. مثبتاً قدرته على تطويع أحداثها لما يثوي بداخله من مشاعر ونبضات. مسترشداً بمقولة (مايكوفسكي) : إن " للشعر وظيفة واحدة هي الدفاع عن إنسانية الإنسان في هذا العالم "(١). وما دفاعه عن قضية فلسطين إلا من هذا النمط الإنساني.

ويستبان من تجربة الشاعر أيضاً أن قصيدته (النكبة — حزيران ١٩٦٧) أهم حلقة من حلقات سلسلة قصائده في قضيته العربية. فقد صور فيها ما حدث في صباح الخامس من حزيران ١٩٦٧ تصويراً صادقاً ومؤثراً في الوقت ذاته. إذ رسم المأساة بأطرها وأبعادها الحقيقية، تماشياً مع منهجه الذي أشرنا إليه سابقاً. وعلى الرغم من أن كثيراً من الشعراء العرب قد تعرضوا إلى هذه القضية - حتى غدت غرضاً شعرياً مستقلاً - وعبروا عن المأساة التي رافقتها وأشاروا إلى آثارها الجغرافية وما يتبعها من آثار نفسية واجتماعية وسياسية، تظل لقصائد حسين عرب نكهة خاصة في هذا الصدد ، حتى ليحس المرء أنه إزاء أكثر شعراء العربية المحدثين حماساً وثورة. فقد " أدى دوره وصدق أمته واحترم قلمه ولسانه وملكته"(٢). وهذا ما شذب نفسه وأسلوبه ورفعه إلى مصاف الأساليب العربية القديمة التي عنت بتسجيل المآثر بالثناء على إيجابياتها والعزوف أو التبكيت عن السلبيات، ناهيك عن وصف الحروب. إذ إن قصائده تماثل إلى حد كبير قصائد المتنبي وتضلع في ركابها. ولا سيما في هذه القصيدة التي طفقت تتلاحق — مقطعياً — وكأنها سيل منهمر.

١- اتجاهات الشعر العربي المعاصر - د. إحسان عباس: ١٠٢.

٢- المجموعة الكاملة، المقدمة.

لقد صبّ الشاعر مشاعره الجياشة في المقطع الأول منها، المعنون بـ (الثورة والرجعية) واستحالت المقاطع اللاحقة له لاستبطان أو إيضاح أو تفسير ما أفتى به أولاً، وبلا اكتراث لما سيتكرر من معان أو صور. وقد بدأها هادراً أو مزمجراً بقوله:

ودع النـــاي وظـــل الوتـــرا واهجـر الكـأس فقـد طـال الـسرى

لا الكـــرب يطبـــق أجفـــاني ولا عــادت الأجفــان، ترضـى بــالكرى

قـــرع الكـــأس أنـــاس فانتـــشوا وأعادوهـــا فمـــاتوا ســـكراً

ربّ خمـــر أعطبـــت شـــاربها حينمـــا هـــام بهـــا واختمـــرا

ولقـــد بتنـــا ســـكارى لا نعـــي واصـــطحبنا نـــستعيد الخـــدرا

فـــإذا نحـــن علـــى قارعـــة غادرتنـــا، طلـــلاً مندثـــرا[1].

ثم انتقل مباشرة إلى سبر غور أسباب الثورة العنيفة، ويجاهد في فك طلاسم ألغازها. فيرى أن ذلك لا يعود إلى قوة الأعداء ورباطة جأشهم، وإلى ضعفنا نحن. بل يعدل عن ذلك كله، مهتدياً إلى السبب الحقيقي في تأكيد الحقيقة، وهو يردها إلى الزعامات العربية وما يتبنونه من سياسات. فأباح عن مكنون داخلي يتجلى في ثورة عنيفة على رموز عربية معينة، مما " يظهر أثر ثقافته الفقهية في التقنين والتقرير وطرح العلل والأسباب ثم إعطاء الحكم "[2]. وهو يدعو من وراء ذلك إلى توحيد الكلمة ورص الصفوف عوضاً عن الفرقة. ومن هنا تفشت لغة الشعارات والتقارير في قصائده، يقول:

لا تلومـــوا دولـــة البغـــي علـــى بغيهـــا الـــساحق حـــين انتـــصرا

الـــسياسات الـــتي حاقـــت بنـــا علمتهـــا، كيـــف تجـــني الظفـــرا

حـــظ إســـرائيل مـــن قادتنـــا حـــظ مـــن نـــام وخـــلا الحـــذرا

١-المجموعة الكاملة: ٢/ ١٨١.

٢- المصدر نفسه، المقدمة: ١/ ١٥.

فــــضحت أقـــوالهم أعمالنـــــا وأباحـــت ســـرها المــــستترا[1].

ففي غمرة إشارته إلى ما ألم بالواقع العربي من صدع حاد ووقع نفسي ومأس عميقة، تتطلع نفسه إلى تعرية ما يراه السبب الحقيقي الكامن وراء الهزيمة، فيصب جام غضبه على الرئيس جمال عبد الناصر ويشدد في ثورته عليه، بما يخرجه عن حدود ما هو متعارف عليه وما هو حاصل فعلاً على الساحة العربية. وتشرئب نفسه بإشارات عن الوضع السياسي في داخل مصر، وكيف يعامل الأخوان المسلمون فيها[2].

ويبدو أن ثقل وقع الهزيمة وإفرازاتها على الشاعر هو الذي فتح أكمام هذه الثورة في نفس الشاعر. وما هذا الشعر إلا" وليد لحظة الانفعال "[3}.، التي تعقب الهزيمة أو الكارثة. ولعل نعته بصفات: الجاهل والجبان والأرغى والمزبد . . . الخ هو رد فعل لما يمور بداخل الشاعر من تخوم وفتات عميقة لا يضاهيه فيها إلا صاحب قضية متمكنة من نفسه. مع أننا لا نغض من قيمة إشغاله مناصب كثيرة في بلاده وآخرها وزير الحج والأوقاف في عام ١٩٦١ لمدة سنتين. فقد يكون وراء هذه الثورة ضلوعه بتصوير موقف بلاده من شخص لا تكن له الدولة السعودية احتراماً كبيراً، لا سيما إنه يرتبط بعلاقة حسنة مع جار غير مرغوب فيه هو اليمن.

ومن هنا راح الشاعر يذكر مثالب عبد الناصر وتنكيله بشعبه بمقطعين متواليين، بوصفه السبب الرئيس في نكبة العرب، كقوله:

فاســـأل الثـــائر عـــن ثورتـــه واســـأل التـــاريخ ممـــن ثـــأرا

أمـــن الأخـــوان أم مـــن شـــعبه أم علـــى العـــرب تمطـــى وازدرى

١- المصدر نفسه: ٢/ ١٨٢.

٢- المصدر نفسه: ٢/ ١٨٤.

٣- دراسات في الأدب السعودي: ٤٨.

عـــاث في الأرض فـــسادا ومـــضى يحـصد الـروض ويـوري الـشجرا[1].

وألصق بعبد الناصر صفات بذيئة ورماه بأقذع أنواع الكلام وأردأه، زاعماً أنه نال المجد على أعناق العرب ووصمه بالرغاء بما لا يتناسب ومكانة الرجل بحال من الأحوال، فضلاً عن وصفه بالفرعون والماكر والبطر والغادر والخائن و. . . الخ بل رآه أكثر من نيرون تجاه شعبه. وكل هذه الصفات مما أشرنا إلى أنه من قبيل الموقف السياسي والممثل لاتجاه سياسي كان سائدا في الواقع العربي.

يصنع النكبة في مكتبه ثم ينحني لائماً معتذرا[2].

ويبدو أن للأناشيد وقعاً خاصاً على الشاعر، تلك التي شكلت مرتعاً خصباً لبداياته الأولية [3].. وظلت تحدد أنماط كثير من قصائده وأطرها، فهي تنثال عليه انثيالاً لا شعورياً، كما نلحظ ذلك في قوله:

أنـــا رجعـــي لأنـــي مـــؤمن أتقـــي الله وأخـــشى القـــدرا

لم أبـــع ديـــني ولا قـــوميتي بـــشعارات غـــدت متجـــرا

....

عربـــي مـــسلم لا أنـــثني أتحـــدى بثبـــاتي الأعـــصرا

قـــبلتي مكـــة، لا موســـكو ولا أمريكـــا لا ولا انجلـــترا[4].

يضعنا الشاعر إزاء معادلة ذات طرفين متناوئين، أحدهما ثوري والآخر رجعي، أو الديني والفاسق، وهناك العربي والشعوبي. ومن خلال المقابلة بين هذه الأقطاب المتضادة وبالأسلوب الساخر ينبجس أمامنا ما يتبوأ المكانة الصحيحة. وتأتي المقاطع اللاحقة لتفسير وجلاء ما طرحه أولاً. كما هي عادته التي ألمعنا إليها في الصفحات

١- المصدر نفسه: ١/ ١٨٤.

٢- المصدر نفسه: ١/ ١٨٥.

٣- المصدر نفسه، المقدمة: ١/ ١٣.

٤- المصدر نفسه: ١/ ١٨٧.

المنصرمة. ولا تتحدد ثورته على عبد الناصر فحسب، وإنما تتعداها إلى القادة العسكريين الذين يواجهون العدو وأعينهم تترقب إلى الوراء للانقضاض على كرسي الحكم، يقول:

كان في الليل لدينا عسكر — وصحونا ففقدنا العسكرا
تركوا الجبهة تنعى حظها — واستباحوا الحكم نهبا وقرى
كل يوم قائد منتصر — يتحدى القائد المندحرا
انقلابات إذا أحصيتها — ربما تحصي الحصى والمدرا
غلب الظاهر منها ما اختفى — واختفى أكثر مما ظهرا[1].

ونجم عن ذلك أن أصبح الجيش العربي (شذر مذر):

فإذا بالجيش أمسى شذرا — وإذا بالشعب أمسى مذرا[2].

ثم تتوارد المقاطع اللاحقة لتكرس ما بصرنا به أولاً، حتى لتصبح تلك المقاطع وكأنها تفاصيل ونتف في بانوراما النكسة. فتتوافد صور من حزيران وسيناء والجولان، ومن مهازل أنظمة الحكم ومجلس الأمن وفلسطين والفدائيين ومنظمة التحرير الفلسطينية (فتح). ويغمس ريشته بقصة الإسراء والمعراج، ذات الوقع الخاص في قضية فلسطين، بوصفها مسرى النبي محمد صلى الله عليه وآله وسلم.

وتلف القصيدة دورتها لتعود مرة أخرى إلى ازدرائه بالحكام العرب في مقطع (مهازل الحكم)، الذي يشدد حملته فيه على هؤلاء الحكام أشد حملة. وتعلو نبرة الالتزام على صوت الفن، مما يجعل من قصائده وثائق سياسية تشي بالحقيقة المشوبة بهاجس الحزن وخيبة الأمل بهؤلاء الحكام.

١-المجموعة الكاملة: ١/١٨٨.

٢- المصدر نفسه: ١/ ١٩١.

يقول:

يصنع الحظ من الحكم دمى !! ثم يهديها حساماً أبترا

فإذا صالت وجالت في الوغى عجز السيف بها أن يبترا

كل مغرور إذا آلت له سطوة الحكم سطا أو غررا[1].

ويقول:

ضاعت الأمة في أحقادكم وتحيرنا لأمر حسيرا[2].

كما يقول:

أعلى الشعب أسود ولدى حومة الثأر فررتم خورا[3].

ومن هنا ترددت في ثنايا قصائده ألفاظ: الأمة الثكلى والخيانة والسادر في الثرى، والقطيع الضائع، والأقزام والعماليق، وضياع الأمة، والثأر، واستهانة الصعاب، والعسكر، وركوب الهول، والسعي الدائب، ولقاء الخطر.. الخ. ولهذا قيل إن " حسين عرب شاعر سياسي من قمة رأسه حتى أخمص قدميه "[4]. إذ تكاد عدسة كاميرته تلتقط كل ما يلف القضية العربية وتجلياتها. فهو - على سبيل التمثيل - يسبر غور طروحات مجلس الأمن الدولي إزاء قضيته، بقوله:

(مجلس الأمن) كفانا هذرا أنت لا تحسن إلا الهذرا

قد وردناك وفينا أمل وصدرنا فخسرنا الصدرا[5].

١- المصدر نفسه: ١/ ١٩١.

٢- المصدر نفسه: ١/ ٢٠١.

٣- المصدر نفسه: ١/ ٢٠١.

٤- دراسات في الأدب السعودي: ٣٦.

٥- المجموعة الكاملة: ١/ ٢١٣.

وتعد قصيدة (سفر الخروج) من قصائد الشاعر المهمة التي ناصر فيها قضية فلسطين، وهي أكثر جرأة وإقداماً في توخي هدفه، لا سيما أنها تمور بثورة الشاعر بعد خروج الفلسطينيين من طرابلس اللبنانية، وما رافق ذلك من أحداث جسيمة، انطوت على واقع عربي مشتت وممزق. وقد طالت سهام نقده اللاذعة ما يحاك من دسائس ونكوص. كما تطفح القصيدة بنقد نابي للحكام العرب، درج الشاعر على استغلاله إلى ذروته. فضلاً عما وجدناه في قصائده السابقة. ويبدو أن من المجدي أن نشير في هذا الصدد إلى أقواله فيهم على شاكلة أقواله:

مـــا رأينـــا مـــن فقـــير يغـــتني ... منكمـــو إلا الغـــني افتقـــرا[1].

وقوله:

أيـــن القـــضية، لا قـــضية عنـــدهم؟ ... إلا خيـــانتهم تحـــل وتبـــرم

يتـــآمرون علـــى القريـــب وأمـــرهم ... بيـــد الغريـــب، جنايـــة وتأثيـــم

أعمـــاهموا زيـــف الزعامـــة فـــارتووا ... من كأسها واستطعموا واستشبعوا[2].

وقوله:

زعمـــاء معركـــة وكـــل ســـلاحهم ... لغـــو الكـــلام ومنطـــق متلعـــثم[3].

وقوله:

لا كنـــت يـــا عهـــد القيـــادات الـــتي ... جـــارت وجـــار بهـــا الزمـــان المظلـــم

أعمالـــــة وجهالـــــة ونذالـــــة ... وتجهـــــم وتأثـــــم وتعظـــــم

وتـــــدابر وتـــــآمر وتفاخـــــر ... بـــئس المخـــازي لا أبـــا لابيكمـــوا

١- المصدر نفسه: ١/ ١٩٢.

٢- المصدر نفسه: ١/ ٢٥٠.

٣- المصدر نفسه: ١/ ٢٥٠.

مــا أنـــتم إلا بيـــادق في يــــد تلــهو بهــا، فيمــا تــشاء وتقحــم
كـــــل يـــــؤدي دوره بمهـــــارة وعليـه مــن أثـر الخيانــة ميـسم[1].

وهؤلاء الحكام لا يعرفون إلا ولا ذمة:

لا يعرفــــون إلى الــــذمام وســـيلة تحمــي الــذمام ومــا بــه يتذمــم
فــإذا (بجنكيـــز) أقـــل خطيئـــة مــنهم و(هولاكــو) أبــرّ وأرحــم[2].

ولا ريب أن حملته على القيادات الجائرة في كثير من الأقطار العربية شجاعة أدبية ومشاركة فاعلة في تسجيل الحياة العربية المعاصرة[3]. التي تتعرض للمخاطر الجسيمة بفعل حفنة من الطامعين بخيرات الأمة وثرواتها. ومن هنا فهو يصب جام غضبه عليهم ويرد كل ما يحيق بالأمة العربية إلى أطماعهم، يقول:

يــــــا للرجــــــال ولا أرى إلا الــذين إلى النـضال تقـدموا[4].

ويهتبل كل فرصة سانحة ليسدي سهام نقده اللاذعة إلى أفعالهم الشنيعة، وإلى الذين يمهدون لهم زمام الأمور، يقول:

ويقــررون لــه الأمــور فــلا يــرى بأســـاً بإمــضاء القــرار فيغــتم
وإذا تجـــاوز عــــاجلوه بطلقـــــة ترديـــه أو بفـضيحة أو يهــزم[5].

وتتسع دوائر القضية العربية في هذه القصيدة، لتحتفل بضياع بعض الأراضي العربية من دون قتال، قاصداً ضياع الجولان السورية من دون قتال.

اســألوا الحكــام كيــف استــسلمت دون حــــرب أو نفـــير نفـــرا[6].

١- المصدر نفسه: ١/ ٢٥٠-٢٥١.
٢- المصدر نفسه: ١/ ٢٥٢.
٣-انظر دراسات في الأدب السعودي: ٥٤.
٤-المجموعة الكاملة: ١/ ٢٥٤.
٥- المصدر نفسه: ١/ ٢٤٦.
٦- المصدر نفسه: ١/ ١٩٧.

إن المتتبع لهذه القصيدة سينعم بتشابك الأحداث وانفراجها عن هم واحد، على الرغم من أنه خصصها أصلاً لقضية خروج الفلسطينيين من طرابلس - كما ألمعنا إلى ذلك سابقاً - لذلك استغل مناسبتها لإعلان ثورته وإحجامه عن الأمور السلبية التي تواجه العرب عموماً. ما دامت النكبة قد حلت فينا مرضاً وأشعلت النفوس حسرات:

حلت النكبة فينا مرضاً، ثم أعيى الأسى المقتدرا
أشعلت في كل نفس حسرة ورمت في كل قلب خنجرا[1].

وهو يطالب من خلال ذلك بقيام الوحدة العربية، بوصفها المنقذ من الضلال الذي ألم بالواقع العربي. ويلوح لنا أن دعوته إلى الوحدة جاءت أساساً من ارتباطها بالقومية، ما دام "الإيمان بالوحدة والدعوة لها جاء من إحساس طبيعي بالرباط القومي"[2]. مما ينم عن أمل متجذر في نفسه بالثوار العرب، الذين يطلق عليهم صفة الخارجين، وهو يقصد الخروج على الباطل، يقول:

الخارجون، سيرجعون قنابلا ذرية تمحو العدا وتدمدم
وسيصنعون من الدماء قذائفا تجري الدماء بثأرها وتزمزم
وسيشعلون بكل أرض ثورة شعواء يصلاها العدو المجرم
سيفجرون الطائرات ومن بها والحاملات الطائرات تحطم
سيزلزلون الأرض تحت خصومهم وسيقلبون الراسيات عليهمو
وسيسحقون الخائنين بلادهم وباسم الزعامة جاهروا وتزعموا
....
وسيغرق الطوفان كل منافق يرغي ويزبد كاذبا ويغمغم

١- المصدر نفسه: ١/ ١٨٢.
٢- التيار القومي في الشعر البحراني: ٢٠٠.

إن كـــان شـــانئهم لـــدود غاشـــم فهمـو لـدى البلـوى ألـد وأغـشم[1].

- ٧ -

ولم ير الشاعر محيصاً من أن يذكر أي مغنم يتوخى من خلاله تجسيد وبلورة قضيته، ولم تحجبه غمام الفن أو خياله. ولهذا استمد كلامه من بعض آيات القرآن الكريم، ومن الأمثال العربية القديمة، واجتر قوالب لغوية جاهزة، إنعاما في تجسيد الواقع الشعري الذي يجالد في بلورته، من دون أن يتنكر للشكل الشعري العربي القديم. بل أنه حبس تجديده في المضمون فحسب. وله ثورة جامحة على حركة الشعر الحر، إذ كان من أشد المناوئين لها[2]. ما دامت لا توفر له الرنين الذي ينشده سمو الموضوع.

ولهذا فأننا عندما نذكر تجديده المضموني لا نقصد ثورة المضمون التي تنهل من ينابيع ثورات شعراء العربية المجددين، وإنما نعني موضوعاته الجديدة التي تستمد وجودها من مضامين يومية وحياتية. وفي ضوء ذلك فإن ما قيل عن أن " ثورة المضمون تستتبع ثورة في الشكل والعكس صحيح "[3]. سليم ولا غبار عليه، إذا ما أخذنا بالحسبان ما أشرنا إليه، لأن أي انحراف مضموني لا بدّ أن يواجه انحرافاً شكلياً بصيغة ما.

وعلى هذا الأساس يلاحظ على تجربة الشاعر التدوين الحرفي لكثير من الوقائع، سواء أكانت تاريخية أم معاصرة، دينية أم دنيوية. وهو ما ينجلي في نظمه لقصة

١-المجموعة الكاملة: ١/ ٢٥٤.

٢- انظر دراسات في الأدب السعودي: ٣١ - ٣٤، وانظر قصائد الشاعر في المجموعة الكاملة: ٢/ ٢٧٠و ٢/ ٤٩-٥٠.

٣- التبشير بالثورة وقيمها في الشعر العراقي الحديث - د. كمال نشأت، في كتاب الشعر والثورة - مختارات من الأبحاث المقدمة إلى مهرجان المربد الشعري الثالث: ١٢٠.

الإسراء والمعراج، بتفاصيلها الواردة في القرآن الكريم. مما هو بعيد عن صلب العمل الفني. وكل ما نلمسه بين ثناياها أنه توسم القول إن هذه القصة البديعة في مضمونها وأغوارها تنم عن فيض إلهي عذب ينبغي على العرب أن يقتدوا بهداه، وإلا فإنهم مقبلون على أمر الحوادث وأقساها. ولا ريب أن يتوقف إبداع الشاعر عند هذا المستوى من الوصف فحسب، من دون أن يحاول الغوص في المشاكل الرئيسة التي أوصلت العرب إلى هذا الدرك من الضعف والهوان. فهو وصف قار وخارجي، فيه تحامل وتزاور على القائمين على الأمر أو المؤسسات التي جعلت العرب يقبعون في الدرك الأسفل بعد عز وسمو، فكأنه إزاء مرآة يصف إلينا ما تعرضه أمامه من صور من غير أن يغوص في سحر الشعر العجيب، فهو يقول عن القرآن على سبيل التمثيل:

منع الأحكام من جور الهوى ورعى الإلهام أن ينحدرا
جمع التوراة والإنجيل والمصحف الأولى معا والزبرا[1].

وينحو هذا النحو في وصفه الفدائي ومنظمة فتح الفلسطينية:

فتح يا قيثارة العصر ويا أمل النصر سما واستنصرا[2].

ويتحول في نهاية القصيدة إلى أسلوب الوعظ وإملاء ما يراه صحيحاً بأسلوب طلبي تتكرر فيه أفعال الأمر، مثل: وحدوا، اصبروا، اتركوا، امطروا، فجروا، صبحوها، انشروا، اضربوها، دمروا، اجعلوها، علموها، انضروا، اشكروا... الخ يقول:

وحدوا أشتاتكم واتحدوا واربطوا أضرابكم ربط العرى
واصبروا إن عظم الخطب فما يدرك النصر سوى من صبرا[3].

١-المجموعة الكاملة:١/٢١٨.
٢- المصدر نفسه:١/٢٢٥.
٣- المصدر نفسه:١/٢٧٧.

ولا يتوانى الشاعر عن إدخال أي مثل عربي قديم أو كلام شعبي حديث، يبلور القضية بالشكل السليم، كما في اجترار المثل العربي (بلغ السيل الزبى) في قوله:

يا سماء الوحي، قد طال المدى بلغ السيل الزبى واغتمرا[1].

وينهل من معين قول مشهور آخر، فيقول:

الفداء اليوم نذر واجب ولقد أعذر من قد أنذرا[2].

وفي قصيدة (سوريا ولبنان) يضمن مثلاً شعبياً، يتجلى فيه كيفية تشكيل النص، فبعد أن أطر قصيدته بذكر الأماكن التي نبز بها العثمانيين قال:

(دنكرك) تشهد و(الفلندر) أنهم هملٌ إذا حق اللقاء تخلفوا

أسد علي وفي الحروب نعامة ومن العجائب ما يهون ويسخف[3].

وقد نهل في أماكن كثيرة من أبيات شعرية عربية قديمة، ولا سيما تلك الأبيات التي تنطوي على ثورة أو تمجيد القوة، كقوله:

إن كان للمستعمرين ذريعة أطماعهم بردائها تتزيف

فالسيف أصدق في التفاهم حجة والموت أجدر بالشعوب وأشرف[4].

وهو يحيل إلى بيت أبي تمام المشهور:

السيف أصدق أنباءً من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب

ويبدو أن هذه الإفادات من إمارات الشعر السياسي، فالباحث محمود مهيدات -على سبيل التمثيل- ينظر إلى خصائص القصائد القومية عند أحد الشعراء، فيجمعها في السطحية والنثرية والتفكك والسهولة وضعف الصياغة، والقافية الموحدة

١- المصدر نفسه:١/ ٢١٠.
٢- المصدر نفسه:١/٢٢٨.
٣- المصدر نفسه:١/١٤٧، وانظر ١/ ١٩١.
٤- المصدر نفسه:١/١٤٩.

والمتوالية[1]، ناهيك عن اختيار الأوزان الطويلة[2]. تلك التي تسهم أيضا في بلورة وتجسيد الحالة الوطنية التي يتكهنها الشاعر في معظم قصائده.

وإجمالاً فإن المتتبع لشعر حسين عرب يقف حقاً على دقائق حياة الشاعر النفسية، وتتكيف قصائده وفقاً لهمومه القومية. وهو يتخذ من النبرة الوطنية والقومية صيغة ثورية لكشف وتعرية الواقع العربي الملوث بكثير من الزيف والخداع. وقد أفلح الشاعر في تجسيد أسباب الهزيمة وبالغ في هولها وزخر شعره في استذكار وتسجيل الأحداث التي عبرت عن القضية ورافقتها. وهو في ذلك كله يعبر عن الإصرار الشعبي على دحر الاستعمار وأعوانه وأذياله وتحقيق الوحدة العربية والتحرر. وقد كلفه هذا الجموح المضموني لتوصيل الفكرة ونقلها وحماسه إليها، أن فقد كثيراً من مظاهر الفن والخيال، من دون أن يلفظ الصياغة اللفظية المتأنقة والمتأججة من قاموسه، مما يعكس أثر ثقافته في صياغة شعره.

❖❖❖

١-انظر اتجاهات شعراء شمالي الأردن ١٩٢٠-١٩٨٠: ١٤٧-١٤٨..

٢- انظر المجموعة الكاملة، المقدمة: ١/ ٢٥.

المصادر والمراجع

١. اتجاهات الشعر العربي المعاصر – د . إحسان عباس، مطابع اليقظة، الكويت ١٩٧٨ .

٢. اتجاهات شعراء شمالي الأردن ١٩٢٠–١٩٨٠، محمود محسن فالح مهيدات، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان ١٩٨٥ .

٣. الأدب المعاصر في الخليج العربي – عبدالله محمد الطائي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – جامعة الدول العربية، مطبعة الجيلاوي، ١٩٧٤ .

٤. إشكالية الشعر الحديث في الخليج – د . ماهر حسن فهمي، حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، ع (٩) ١٩٨٦ .

٥. التبشير بالثورة وقيمها في الشعر العراقي الحديث – د . كما نشأت، بحث في كتاب الشعر والثورة – مختارات من الأبحاث المقدمة إلى مهرجان المربد الثالث، نشر وزارة الثقافة والإعلام – بغداد، ١٩٧٥ .

٦. تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج – د . ماهر حسن فهمي، مؤسسة الرسالة بيروت، ١٩٨١ .

٧. التيار القومي في الشعر البحراني _ إياد عبدالمجيد إبراهيم، /جلة الخليج العربي، مجلد (١٩) ع (٢) ١٩٨٧، البصرة .

٨. التيار القومي في الشعر العراقي الحديث منذ الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩ حتى نكسة حزيران ١٩٦٧ – د . ماجد أحمد السامرائي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٣ .

٩. الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور – د . نورية الرومي، شركة المطبعة العصرية ومكتباتها، الكويت ١٩٨٠ .

١٠. الحركة الشعرية في المملكة العربية السعودية –د . بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت ط (٥) ١٩٨٦ .

١١. الحس القومي في شعر السياب – شاعر من الخليج – سمير كاظم خليل، مجلة الخليج العربي، مجلد (١٦) ع (٣–٤) ١٩٨٤، البصرة .

١٢ .دراسات في الأدب السعودي –د . عباس بيومي عجلان ، د . عبدالله سرور ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٨٩ .

١٣ .دراسات في الأدب الفلسطيني –د . أحمد أبو مطر ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، الكويت ، ١٩٧٩ .

١٤ .ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف القاهرة ، ١٩٦٤ .

١٥ .الشعر في البلاد السعودية في الغابر والحاضر – أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري ، دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام ، الرياض ، ١٩٨٥ .

١٦ .المجموعة الكاملة – ديوان حسين عرب ، شركة مكة للطباعة والنشر ، المملكة العربية السعودية ، مكة المكرمة ، د . ت .

***

المحور الثاني: جيل التجديد الطموح

الفصل الأول: التجربة الشعرية عند علوي الهاشمي

الفصل الثاني: التنويع الموسيقي عند قاسم حداد

الفصل الثالث: الشاعر الخليجي والمدينة

الفصل الأول

التجربة الشعرية عند علوي الهاشمي
- شاعر من البحرين -

- ١ -

يمثل الشاعر علوي حسين هاشم الهاشمي أحد أقطاب الحركة الأدبية المعاصرة في البحرين، الذي يتميز بحركة أدبية نشيطة تميزه عن غيره من الأقطار العربية الخليجية الأخر[١]. وهو يتربع على عرش هذه الحركة، على الرغم من قلة نتاجه الأدبي، الذي لا يقتصر على الشعر فحسب، بل أن الشاعر يمثل الازدواجية في الأدب[٢] - الشعر والنقد - فله بجانب الشعر مؤلفات بارزة في النقد الشعري، وهو يركز جل اهتمامه فيها على الشعر البحريني المعاصر تحديداً.

وأهم هذه المؤلفات كتاب (ما قالته النخلة للبحر) وهو أصلاً أطروحته للماجستير التي كانت بعنوان (الشعر المعاصر في البحرين ١٩٢٥ - ١٩٧٥) والتي قدمها إلى جامعة القاهرة عام ١٩٧٨. وكتاب (شعراء البحرين

١- تكلم كثير من الباحثين على مكانة الأدب في البحرين في الماضي والحاضر، ينظر: الأدب في الخليج العربي - عبدالرحمن العبيد، مطبعة الإنشاء، دمشق: ٢٩ وما بعدها. ودراسات في أدب البحرين - مجموعة مؤلفين بأشراف د. سهير القلماوي، دار غريب، القاهرة، ١٩٧٩: ١ وما بعدها. وما قالته النخلة للبحر، علوي الهاشمي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨١: ١٨ - ٣٢.

٢- إن هذه الظاهرة، ونقصد بها الازدواجية الأدبية شائعة في الأوساط الأدبية العربية الحديثة. فكثير من الشعراء العرب درسوا الشعر، ومنهم على سبيل التمثيل: نازك الملائكة وأدونيس وصلاح عبدالصبور... وغيرهم..

العاصرون)[1] .، وكتاب(قراءة نقدية في قصيدة حياة تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة للشاعر علي الشرقاوي)[2] . وكتاب (السكون المتحرك)[3] . وهو أطروحته للدكتوراه. فضلاً عن عدد من الدراسات النقدية المنشورة في المجلات الأدبية العربية[4] .

ومما ينبغي ذكره أن الشاعر لم يتناول تجربته الشعرية في هذه الدراسات، ولكنها تصب جميعاً في إطار واحد هو التجربة الشعرية المعاصرة في البحرين. أما تتاجه الشعري فقد أصدر ثلاث مجموعات شعرية هي بحسب تسلسلها الزمني :

١ . من أين يجيء الحزن، عام ١٩٧٢ .[5] .

٢ . العصافير وظل الشجرة، عام ١٩٧٨[6] . .

٣ . محطات للتعب، عام ١٩٨٧[7] .

يظهر جلياً من الترتيب الزمني لهذه المجموعات أن الشاعر يمثل الشعر السبعيني والثمانيني على حد سواء ، أو أنه من الشعراء الشباب[8] . ومن الواضح

١- هو كشاف تحليلي مصور ونماذج شعرية، صدر في البحرين سنة ١٩٨٨،٢٢ .

٢-صدر عن دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩ .

٣- هو دراسة أسلوبنيوية في تجربة الشعر المعاصر في البحرين، صدر عن دار النديم، القاهرة، د . ت.

٤- ينظر على سبيل المثال البحوث التي نشرها الهاشمي في المجلات الآتية : الأقلام العراقية ع (١١ و١٢ لسنة ١٩٨١، والآداب البيوتية ع (١١ و١٢) لسنة ١٩٨٨، والبيان الكويتية ع (٢٨٤) لسنة ١٩٨٩ وع (٢٩٠) لسنة ١٩٩٠ .

٥-صدر عن دار العودة، بيروت ١٩٧٢، وط (٢) عن دار المعارف القاهرة ١٩٨٠، وهي الطبعة التي اعتمدناها في هذا البحث.

٦-دار العودة، بيروت ١٩٧٨ .

٧-دار النديم، القاهرة، ١٩٨٧ ..

٨- عنت هذه التسمية منذ مطلع السبعينيات على ألسنة النقاد والصحفيين قبل الشعراء المعنيين بها، أمرين هما الإشارة إلى ولادة شريحة شعرية جديدة، وملاحظة حساسية فنية جديدة في هذه التجارب الناشئة، ولا يوجد بيان رسمي أو رابطة تعلن عن تجمعهم. ينظر بحث " قصيدة الشباب : أسئلة الحداثة وتحدياتها " د . شربل داغر . في ضمن بحوث المربد : من هموم الشعر العربي الحديث - المحور الخامس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨ : ٧ وما بعدها .

أن هناك نقلة نوعية كبيرة في الشعر العربي المعاصر في هذه المدة، تتمثل بابتعاد الشعر التدريجي عن الأوزان العروضية العربية والتوجه نحو قصيدة النثر[1]. وكما سنتطرق إليه في الصفحات القادمة، فضلاً عن التوجهات الجديدة في القصيدة العربية المعاصرة، وما تشتمل عليه من رموز بسيطة ومعقدة، وما تتمثل به التجربة الشعرية عموماً.

- ٢ -

يتميز الشعر البحريني المعاصر والخليجي عامة بميزات معينة عن الشعر العربي المعاصر، ولا ريب أن لكل شعر خصائص معينة أو تجربة خاصة. وإن كان ينهل من معين الشعر العربي المعاصر ويتأثر به أيما تأثر.

ومما يميز الشعر عند علوي الهاشمي، إنه غني كل الغنى بالمضامين السياسية. وهذا واضح من عنوانات دواوين شاعرنا الثلاثة. فكلها ذوات مدلولات سياسية ثورية بحتة. وموضوعياً امازت بالثورة ورفض الظلم والفساد السائدين في الواقع اليومي المعاش، وتميزت أيضاً بالوقوف على النقيض من توجهات السلطة الحاكمة، التي تعمل على كبت الحريات وهضم حقوق المواطنين. وحاولت فضح المواقف الخيانية وسطوة بعضهم على مقدرات الشعوب. تحركه في ذلك كله قضية العرب الأولى، قضية فلسطين، ولا عجب فالوطن العربي أصيب بأضرار نفسية كبيرة نتيجة الانكسارات التي صاحبت هذه القضية، ولا سيما في مدة الخمسينيات والستينيات، وهي المدة التي عاش فيها الشاعر بداياته الأولى. ولا

١- تتداخل المصطلحات في هذا النوع من الأدب، فيسميه بعض الباحثين الشعر المنثور، وبعضهم يسميه النثر الشعري، والمهم فيه أن الشاعر لا يعتمد وزناً بعينه، وإنما يأتي النص في خدمة المعنى والصورة.

((نبعد عن الحقيقة إذا قلنا إن الثورة الفلسطينية قد حظيت بعناية متميزة من غيرها في أدب البحرين))[1].

ولكن هذه الميزات أدت إلى خلل في الجانب المقابل، إذ إن تناوله للقضايا الأخر، وبخاصة القضايا الاجتماعية كان نادراً لا يشكل أثرا واضحا في تجربته الشعرية.

وهذا يقودنا إلى مسألة الالتزام في الأدب وموقف الشاعر منها، ونقول إن هناك صراعاً وتناقضاً حضارياً في الخليج العربي بين جيلين هما جيل الآباء وجيل الأبناء[2]. ولكن هذا الصراع عند علوي الهاشمي اتخذ شكلاً سياسياً، يتمثل بمتابعة قضايا الاستغلال والحرية السياسية المفقودة في الوطن، مصوراً عذابه من أجلها، بحيث ترتفع النبرة الخطابية أحياناً على صوت الفن والشعر، مستغلاً اللغة وطاقاتها بتعبير مباشر يفتقر إلى الجمال الفني - في بعض الأحيان - الذي هو غاية كل شعر جيد[3].

ولكننا نلمس الإصرار على مواصلة التحدي، والحلم بتغيير الواقع، بعد أن صور الظلم وما يتعرض له المواطنون في صيحات التمرد العالية، يقول:

أحبك

هل يقدر الحب أن يستردك لي

آه... هل يستطيع

وأنت على واجهات المتاجر

أو في جيوب المصارف

١-التيار القومي في الشعر البحريني - إياد عبدالمجيد، مجلة الخليج العربي، المجلد التاسع عشر، ع (٣) لسنة ١٩٨٧، السنة الخامسة عشرة: ١٧٣.

٢- ينظر الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور، د. نورية صالح الرومي، شركة المطبعة العصرية، الكويت، ١٩٨٠: ٤٤٥ - ٤٤٧.

٣- المرجع السابق: ٤٧٩.

أو في حقائب جيش الغزاة
قتيلة
أو في ردهات القصور، وفوق سطوح البوارج
.. يمحون وجهك من فوق كل خرائط جدرانهم
.. يرسمون بئراً من النفط ينزف...
... ينزف[1].

فالشاعر يصر على مواصلة الحب، على الرغم من معرفته أن هذا الحب (المادي) لا يفعل شيئاً تجاه حدث جلل، خصوصاً وهو يتحدث عن مسألة وطنية. فبلاده تباع وتشترى كأية سلعة معروضة " على واجهات المتاجر "، وكذلك هو حالها في المصارف. وأخيراً فهي مسروقة ومسلوبة، وهو يحاول جاهداً استردادها، ويقصد هنا أيضاً الحب والعشق السياسي الذي هو " فعل ثوري إيجابي إنساني هادف وملتزم بقضايا المجتمع ومشاكله "[2]. لكونه يلتزم بقضية الوطن والتحرر والوحدة العربية. وهذه القضايا مما يصيب العربي بالصميم[*]. والمتتبع لشعر علوي " يرى حقاً دقائق الشاعر النفسية تتكيف وفقاً لهمومه القومية "[3].

ويؤكد في صورة أخرى نظرة الأعداء عندما تصوروا بلاده كأنها بئر من النفط أو كأنها (بقرة حلوب). وعند هذا فنحن إزاء معادلة طريفة ذات طرفين هما بلاده المفقودة، وهناك من يطالب بإرجاع الحق الضائع إلى أصحابه، أولئك الذين يناضلون بشتى الطرق ضد عدو خارجي يمثله الاستعمار - ذو الوجوه

١- العصافير وظل الشجرة. ٥٣.
٢-عاشق... يحلمون بالوعد، عبدالرحمن الصوير، مجلة كتابات، ج ٢، يوليو ١٩٧٦: ١٣٠.
❖ - من المعروف أن البحرين ابتليت بالاستعمار الإنجليزي، واستقلت أخيراً في آب ١٩٧١. لذا فإن نشوء التيار القومي له ما يبرره. ينظر التيار القومي في الشعر البحريني: ١٧٣.
٣- المرجع السابق: ١٨٥.

المتعددة - ويساعده في الداخل الحكام المحليون الذين يعتلون قصورهم وحسب، ولا فرق بينهم وبين المستعمرين الذين يعتلون سطوح البوارج.

وهذا يقود إلى قتامة الصورة عند الشاعر، وعند كثير من شعراء البحرين المعاصرين، فالصورة غالباً ما تكون حزينة ودموية. ولو نظرنا إلى الصورة الشعرية من الناحية الفنية (التكنيكية) فسنجد أن الهاشمي يكثر من التجسيد "[1]. على حساب الأشكال الأخر في القصيدة كالتشخيص والتجريد "[2]. والتجسيد يختلط بالحزن والخوف والقلق في الغالب، يقول الشاعر:

طابور الحزن الواقف يمتد طويلاً "[3].

فقد جعل للحزن (المعنوي) طابوراً (وهو محسوس). وكأننا أمام طابور من البشر، جاعلاً إياه حزناً، لكي يزيد الموقف قتامة، وهو يمتد على مساحة واسعة من الناحية المكانية والزمانية، يقول أيضاً:

وجذع الزمن الواقف كالسيف

.. على حد الرقبة "[4].

ويعتمد على التجسيد في هذه الصورة أيضاً. إذ جعل للزمن جذعاً (وهو محسوس) وندرك أن الشاعر زاد الموقف قتامة عندما ذكر السيف، وحد الرقبة. فكأننا أمام مشهد ينفذ فيه حكم الإعدام بقطع الرقبة. ويعتمد الشاعر التشبيه أيضاً، بل هو الركن الثاني المهم في صورته الشعرية. ونحسب أنه وفق توفيقاً

١- التجسيد: هو خلع الصفات المحسوسة على المعنويات المجردة.

٢- التشخيص: هو خلع الصفات الإنسانية (البشرية) على المحسوسات والمعنويات. والتجريد: هو خلع الصفات المعنوية على المحسوسات.

٣- العصافير وظل الشجرة: ١٨.

٤- المرجع السابق: ٦٧.

حسناً بهذه الأساليب التي أبعدت الصورة عن التقريرية، وهو توفيق يتلاءم وما يكمن في داخله من وجهات بديلة وصيغ للواقع الزائف.

وندرك أيضاً أن عواطف الخوف والقلق هي تعبير عن رأي أو قضية لا يصرح الشاعر بها، وهي تكمن في رفض الواقع البائس "[1]. ويكفي أن نشير إلى عنوانات بعض قصائده التي يلتزم فيها بالعروبة والانتماء القومي. فنطالع في الديوان الأول قصائد: " من يشتري سيف أبي" و"حبات العقد" و"جراح في عيون الحب" و"المدينة التي أهلكها السكوت" و"رائعة عمان " "[2]. وفي الديوان الثاني قصيدة " قراءات في دفتر الجرح العربي " "[3]. وفي الديوان الثالث نطالع قصيدتي: " عيون بهية" و"تل الزعتر " "[4].

والملاحظ أن الشاعر يخلط مشاعر الحزن والخوف والقلق بالتفاؤل والأمل بالمستقبل. وهذا يمتد على امتداد مسيرته الشعرية، ولكنه يكثر في ديوانه الثاني " العصافير وظل الشجرة " يقول:

فأمد الخطوة خارج دائرة الموت "[5].

ويقول:

أرخيت أزرار قميص الخوف عن دمي[6].

ويقول:

ونهر من الوجع المرّ والعشق يمتد ما بين
نومك والصحو[7].

١- ينظر التيار القومي في الشعر البحريني، مصدر سابق: ١٨٦.
٢- ينظر من أين يجيء الحزن: ١٣، ٢٧، ٨٧، ١١٥، ١٣١ على التوالي.
٣- العصافير وظل الشجرة: ٨٨.
٤- محطات للتعب: ٢٧، ٣٧.
٥- العصافير وظل الشجرة: ٨٨.
٦- العصافير وظل الشجرة: ٧٥.
٧- نفسه: ٣٤.

ويقول:

ونمت أشجار الرفض بأحرفه[1].

فالشاعر يتكىء في هذه الصور على التجسيد أيضاً. ولكنه يتفاءل بأنه سيخرج من دائرة الموت والعقم في الصورة الأولى، وفي الثانية يجعل للخوف قميصاً، ولكنه يفلت من هذا الخوف بالأمل في المستقبل. وفي الثالثة يختلط الحزن بالأمل عبر لفظة النهر ذات المدلول والبعد الرمزي الواضح. فكما أن هناك نهراً من الوجع والحزن، يوجد نهر من العشق والأمل. وفي الرابعة يعلن صراحة أن هناك تحدياً ورفضاً للواقع الزائف. أي أن هناك معادلة طريفة تتمثل في طرفين أساسيين هما الواقع اليومي الذي يمثل الخوف والقتامة، والحالة التي يتمناها الشاعر المتمثلة بالتحدي والرفض،بجو يغلفه الأمل والتفاؤل.

ولا نعدم أن نجد الشاعر يكثر من هذا البناء، ليس في هذا الديوان فحسب وإنما على امتداد تجربته الشعرية قاطبة. وهو يعلن عنه منذ ديوانه الأول وفي الورقة الأولى منه، يقول:

لا يختلف اليوم عن الأمس

نهر الحزن الراكض في ذاكرة الزمن المعتم،

واحد[2].

إذ خالف المضاف إليه المضاف، ولم يكن من جنسه، فجعل للحزن (المعنوي) نهراً (وهو المحسوس)، مؤكداً قتامة الصورة، وجاعلاً الحزن واحداً في الماضي والحاضر. والواقع الحالي قاتم اللون، ولكن ما يغري ويعزي الشاعر أن الحزن كان موجوداً في الماضي أيضاً. بل أن هناك تواصلاً في النشيج والألم.

١- نفسه: ٥٠.

٢- من أين يجيء الحزن: ٧.

وفي صورة أخرى من الديوان نفسه يخلط الحزن بالتفاؤل، فيقول:

وعيوني غارقة

.. في نهر الضوء - الحلم الدافق ملء دمي

عبقاً وهّاج

وقطار الحزن، قطار الجوعى والفقراء،

.. يخضّ ضلوع الأرض[1].

يتكىء الشاعر على التجسيد في صيغتين أساسيتين هما (نهر الضوء) و(قطار الحزن)، والملاحظ أن الصيغة الأولى هي التي تسيطر على النص. وهو ينتقل عبرها إلى الأمل والتفاؤل. فالفقراء والجوعى كثيرون، ولكن الأمل في تغيير مسار الحياة ماثل أمامه.

ويظهر أن الشاعر لا يقفو هذا الأثر في كل تجربته، فهو في صور أخرى ينتقل إلى العكس من ذلك، ولعله في هذا يعكس ما يتردد في داخله، بأن طريق الثورة والتغيير يتعرض للمصاعب، يقول:

ينقطع اليوم نهر الحزن

ويزحف نحو المواقد برد الجليد[2].

فمن الواضح أن " نهر الجنون " منقطع، وهو كناية عن الثورة والتمرد، وبرد الجليد الذي يمثل العقم والمأساة، يهيمن على النص. وتتكرر هذه الصور كثيراً. بل أن صور الحزن والخوف والقلق هي الواضحة، يقول في صورة أخرى:

" ينخرني الحزن إلى النخاع "[3]. و"مشيت في جنازة الأحزان والعذاب /

١- نفسه: ١٣٩.

٢- نفسه: ٧٤.

٣- نفسه: ١٠٠.

حملت تابوتي على رأسي وطفت ألف عالم "[١]، و"مسافرة مثل وجه المساء المعطر بالدمع / مثل الوادع الحزين "[٢]. ولكنه لم ينس ما بشّر به أولاً، فبالرغم من هذه السلبيات التي تكبل الشاعر، وأبناء جلدته، ما يزال يحمل مشعل التغيير والتمرد والثورة، يقول:

لكنني ما زلت يا رفاق الشوق والأحزان
أسير.. لم أقف[٣].

فالأمل ما زال موجوداً، على الرغم من وعورة الطريق، في التغلب على ما يسود الموقف من سلبيات شائكة ومتعددة.

أما في ديوانه الثالث " محطات للتعب "، بوصفه عملاً فنياً تالياً، فهو أكثر عمقاً من ديوانيه السابقين في اللغة والصور الخيالية والرموز، والجرأة في طرح الصور الخيالية والرؤية الشعرية. ولكنا نلمح تكرار تلك المعاني والصور الرمزية التي تعتمد معاني التمرد والدعوة إلى التغيير والثورة.

ونحن نجد الشاعر - هنا - يختلف عما كان عليه في ديوانيه السابقين، إذ إننا هنا إزاء شخصية واحدة تتكرر في الديوان، وهي شخصية الشاعر نفسه. أي أننا نلمح عودة الذاتية إلى عظمتها، ولا نقصد الذاتية الرومانسية، كما هي في ديوانه الأول، بل أن التجربة الشعرية للشاعر في تطور مستمر، وهو في هذا يوافق الحركة الشعرية العربية المعاصرة عموما، وكأنه يكتب سيرة ذاتية. وهذا " ليس انكفاءً أو ردة ذاتية ضيقة كما أنه ليس انغلاقاً شخصياً، لأننا ضمن هذه

١- نفسه: ١٢٣.

٢- نفسه: ٦٥.

٣- نفسه: ١٠٠ - ١٠١، ويبدو السطر الشعري الأول مكسور من ناحية الوزن، إذ تحول من تفعيلة الرجز " مستفعلن " إلى تفعيلة الهزج " مفاعيلن " في حين نرى القصيدة كاملة في الرجز. وهذا لا يعني أنها من الأغلاط العروضية عند الشاعر، لأن هذه التفعيلة ترد عند كثير من الشعراء المحدثين وعلى المنوال نفسه عند شاعرنا.

السيرة الذاتية سنكتشف. . . علاقة الشاعر بالمجتمع وتحولاته وما يحدث فيه، وسنتعرف أيضاً على تشخيصه الفكري أو الفلسفي لجملة قضايا لا تعنيه وحده"[1].

ويستخدم في ذلك بناءً جديداً في القصيدة، وهو البناء الدرامي[*]. الذي تسعى الفنون الأدبية كافة إلى الوصول إليه، وبلوغ مكانته الفنية.

ففي هذا الديوان يعتمد الشاعر أسلوب القص والسرد والحوار كثيراً، وإن كان يستخدم هذا الأسلوب في ديوانيه السابقين، إذ إنه في قصيدة " الخروج من دائرة الإغماء " في ديوانه الثاني يتخذ شخصية قصصية ويسميها (منصور) وكأننا أمام قصة ذات أبطال ومواقف ومشاهد، وتكثر الأصوات الداخلية والخارجية، وغالباً ما يضع الشارحة (-) في بداية سطره الشعري ليبين الأصوات ويؤكد تداخلها في العمل الشعري[2].

لذا نرى أن الشاعر كان متطوراً في خطواته، وثابتاً في تسلسل نزعاته وأفكاره. ولعل في رأي الباحث علي حسن يوسف بعض الصحة حينما عدّ بدايات شعراء البحرين الأولى " قلقة توحي بأفكار ونزعات غير دالة دلالة قوية على منطلق تيار قوي ومستقر "[3]. وقد استقر رأينا على أن قصيدة " ذاكرة الماء " في ديوانه الثالث، تمثل النزعات السابقة، بما فيها من عودة الذاتية، وقص وسرد وحوار. فالشاعر يبدأ قصيدته بسرد تصاحبه الأداة القصصية، يقول:

كان الماضي مختبئاً كالطفل الخائف

خلف جذوع الشجر الغارق في ذاكرة الماء

١- دير الملاك - د. محسن إطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط (٢) ١٩٨٦: ٥٩.

❖ - ونقصد به الإفادة من الفنون الأدبية الأخرى كالقصة والسينما والمسرح في القصيدة الغنائية. ينظر الظواهر الفنية في الشعر البحريني المعاصر - صباح عبدالرضا إسيود، رسالة ماجستير: ٢٠١.

٢- ينظر العصافير وظل الشجرة: ١٤.

٣- حوار في الفكر والأدب، أضواء على الثقافة المعاصرة في البحرين، دار لسان العرب، بيروت، ١٩٨٣: ١٥٤.

وزوارق من دمع تطفو فوق الأحداق

وتغرق ثانية في القاع

وأنا فوق سواحل حزني واقف

أتوجس تاريخ الأشياء

تفلت من ذاكرتي الأسماء[1].

قص الشاعر علينا الحدث " الخيالي "، جاعلاً من نفسه البطل أيضاً. ونلمح تتابعاً في الوصف والتقرير عبر السرد القصصي المختزل والواضح، في استهلاله للقصيدة. والقاص / الشاعر يهتم كثيراً بتفاصيل وجزئيات الحدث. وكأننا إزاء حادثة حقيقية، وكل الصور فيها تدل دلالة واضحة على حالة الحزن والتشاؤم، ومنذ البداية حاول الشاعر أن يولد التوتر، فنقل في السطر الشعري الأول صورة الطفل الخائف، وجعل الأحداث تشدنا، فضلاً عن المقابلة بين الموضوعي والذاتي. إذ تكلم أولاً على صورة موضوعية " خارجية" وهي حزينة، وإن كانت خيالية، لكننا نلمح الواقع الخارجي في ألفاظ: جذوع الشجر، والماء، والزوارق، والغرق، وفي القاع. بينما تأتي الحركة المقابلة " الذاتية " عندما وازن تلك الحالة بحالته النفسية. فهو يقف بصلابة فوق أحزانه، وهذا ما خلق صراعاً درامياً بين الموضوع والذات[2]. وإذا كانت " الدراما تعني الصراع، فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة، الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة وشعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة "[3].

١- محطات للتعب: ٨٥.

٢- ينظر الظواهر الفنية في الشعر البحريني المعاصر -: ٢٠٤- ٢٠٥.

٣- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية - د. عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت ط (٢) ١٩٧٢: ٢٧٩.

ولا يفوت الهاشمي أن يلجأ إلى التجسيد كثيراً، كقوله " بحر النسيان" و"قامة حزني" وهي ذات دلالات قاتمة ويقول: " وأرفع من خفقات القلب شراعاً " أي أنه يأمل خيراً بالمستقبل، ثم يقول مخاطباً بلاده:

يا أيتها المجبولة في أزميل دمي

سأظل أسافر كالنورس

نحو مرافىء عينيك[١].

وعند هذا ندرك أن ما كان يعانيه كان من أجل شيء نبيل، وهو يتمثل بالتزامه بالقضايا الوطنية والقومية، وهذا ما يفسر عدم لجوء الشاعر إلى القضايا الاجتماعية في القصيدة، ما دامت قضية الوطن والأمة تلح عليه وباستمرار.

وهو في كل هذا يستند إلى الطاقات الجديدة في القصيدة المعاصرة من سؤال دائم وصراع وتوتر وشد نفسي وتكرار، فتكثر في هذه القصيدة وغيرها التساؤلات، يقول:

هل هذا صوتك يأتيني من ذاكرة الحلم الأولى

هل هذا الطفل القادم

من خلف جذوع الشجر

الغارق في الماء[٢].

السؤال موجه أصلاً إلى امرأة، والمرأة هنا هي الوطن، إذ تتحول المرأة عنده إلى وطن، ويتداخل الصوتان، صوت المرأة وصوت الوطن، يقول متكئاً على الحوار:

صوتك؟

١- محطات للتعب: ٨٦.

٢- نفسه: ٨٧.

من أنت؟

- إني وطن يلتحف الماء به

من أين يجيء الحزن؟

- من فاكهة الحلم الطالع بين غصون

الوقت

من وردة حزن تتفتح في صدرك كل مساء

من دمعة صمت

تساقط في أعماقك كالقدح المكسور[1].

فالوطن (المرأة) يتكلم، مفسراً ما يتردد في الذهن وما يتوارد على الخاطر، مبيناً سبب الحزن، عبر الحوار (المسرحي) الذي أبان كثيراً من الخصائص، ونقل القصيدة بوعي فني نقلة درامية، فضلاً عن استخدامه أساليب أخرى كأسلوب المونتاج[2].

ويوغل الهاشمي - وغيره - بذكر هذه الأصوات، وحسبه أنه يجدد ويطور الأسلوب الفني للقصيدة العربية. وهو يقول في هذا الصدد: " ولا نغلو إذا ما قلنا أن طبيعة التجربة الجديدة برمتها قد اتخذت لها هذا السمت وبرزت صورتها في إطار الأسلوب الدرامي "[3].

١- نفسه: ٨٨.

٢- استعار القصيدة الحديثة أسلوب المونتاج من السينما، كونه يمثل عدة مشاهد أو صور غير مترابطة ظاهراً، ولكنها ترتبط فيما بينها نفسياً ومعنوياً. والمهم فيه هو خلق الأثر الفني المطلوب. والهاشمي استخدم هذا الأسلوب ولا سيما فيس قصيدته (على طرف سبابتي تتحرك الأرض) ينظر العصافير وظل الشجرة: ٧. والرحلة الثامنة - جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (ط ٢)، ١٩٧٩: ٤١، والظواهر الفنية في الشعر البحريني المعاصر: ٤١.

٣- الأساليب الفنية في تجربة الشعر المعاصر في البحرين، مجلة الأقلام العراقية ع (١١ و١٢) لسنة ١٩٨١: ٩٦.

- ٣ -

قلنا سابقاً أن تجربة الهاشمي الشعرية - كغيره من الشعراء الخليجيين - تتأثر بالتجربة الشعرية العربية المعاصرة. وهنا نتناول الألفاظ الشعرية عنده، لكونها من الأمور المهمة في الشعر، ولأن " أول ما يلقانا في نصوص الشعر ألفاظه "(١).

ونقول أن الشعراء - خاصة - ميالون بطبيعتهم إلى تطوير المعجم الشعري، وهنا يحق لنا أن نتساءل: هل طوَّر الهاشمي معجمه؟

لقد عرفنا أن اللفظة عند الهاشمي حماسية وثورية، تتوق إلى التغيير والثورة، سبيلها في ذلك التمرد. وإذا حاولنا أن نقوم بإحصاء تحليلي للصورة الشعرية في شعر علوي الهاشمي، وبتحليل بنائي لها فسنجد أن معظمها يدور حول الحرية والقيد والحزن والذل والكرامة(٢).

ولو عملنا مقارنة بسيطة بين معجم الهاشمي الشعري وبين معجم شعر المقاومة الفلسطينية، فإننا نقول بلا أدنى تردد أن هذا الشبل من ذاك الأسد. إذ نجد ألفاظاً معينةً تتكرر كثيراً عند شعراء المقاومة الفلسطينية، وهي علامة دالة على شعرهم، وهي نفسها تتكرر عند الهاشمي كثيراً، بحيث تشكل ظاهرة واضحة وبينة للقارىء. ويمكننا أن نشير إلى الكلمات المتكررة الآتية: السلاسل، البكاء، الأسى، الخوف، اللاجئون، الخيام، المشردون، النشيج، السيول، الأقزام، المنفى، الغربة، الشوق، اللهفة، الحقد، العتمة، النقمة، الأصفاد، الأشلاء، الظلمة، الكوخ، الخيمة، الكرمة، الظلم، الأوجاع، العذاب، الشوك، السهد، الرفض، التمرد، الحديد، الأطفال، النار، الفارس، الضوء، المواقد، الوطن، الإعصار،

١- في النقد الأدبي - د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر ط (٢) ١٩٦٢: ١٢٩.
٢- حوار في الفكر والأدب: ١٧٥.

الحب، الخصب، الطلق، الولادة. . .[1] الخ. وفضلاً عن هذه الألفاظ تتكرر ألفاظ أخرى في ديوانه الثاني، كألفاظ: المرأة، الليل، الريح، العاصفة، اللاهثون، العاشقون، الحرس، الغرباء، السجين، الكئيب، العصافير، اللهب، الذبيح، الدماء، الخيانة، المكائد، العقم، الزنازين، الرفاق، الفقراء، التيجان، الصهيل، السيف، الجوع، الحسام، الطوفان. . .[2] الخ. وكذلك نطالع في الديوان الثالث: السكاكين، الأشواق، الهموم، الأنين، العتمة، البركان، النيران، البكاء، الدماء، الشهداء، الصهيل، الحبس، الصخرة، العصيان، العاصفة. . . الخ[3].

هذه الكلمات بمثابة الإعلان الشعري للشاعر، وهي تتوافق والبرنامج الشعري لشعراء المقاومة الفلسطينية، فضلاً عن الصور الدموية والثورية الحماسية، التي تزرع الهمة والحماس لدى الآخرين. إذ نطالع: نهر الحزن، والزمن المعتم، والبرك الدموية، والشفق الأحمر، والليل المثقل بالحزن، ونهر الجنون، والأرض العطشى، والمشرد العاري، والأرض الحبلى، والدود الزاحف، والموت الراقص[4]. . . وشجر الخوف، والعرس الدموي، والأوردة المذبوحة، والحزن الخرافي[5]. . . . والدم الحالم، وخاصرة الأرض مطعونة بالأنين، والبركان المكبل في عيني المدينة، والحرف المشاكس. .[6].

وهذا يدل دلالة قاطعة على أن الشاعر يبني تجربته الشعرية مستنداً فيها إلى الشعر الفلسطيني المقاوم في كثير من ألفاظه وصوره. ونحن هنا لا نقصد

١- وردت هذه الألفاظ بحسب التسلسل في، من أين يجيء الحزن: ١٣، ١٤، ١٤، ١٦، ١٦، ١٦، ١٧، ١٧، ١٧، ٢١، ٢٢، ٢٢، ٢٥.

٢- العصافير وظل الشجرة (الألفاظ على التوالي): ٧، ٩، ٩، ٩، ١٠، ١٠، ١٠، ١٧، ١٧، ١٧، ٢٣، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٣٢، ٣٥، ٣٥، ٤٠، ٤٠، ٤٢، ٤٣، ٤٣، ٤٥، ٤٣، ٧٧..

٣- محطات للتعب (على التوالي): ٩، ١٥، ١٧، ١٨، ١٩، ٢١، ٢٢، ٢٢، ٢٣، ٢٣، ٢٩، ٢٩، ٣٠، ٤٠، ١٣٠..

٤- من أين يجيء الحزن: ٧، ٧، ٧، ١٣٦، ٩٩، ٩١، ٩، ٧٤، ٨، ٨، ٨..

٥- العصافير وظل الشجرة: ١٠١، ٨٩، ١٠١، ١٠٢.

٦- محطات للتعب: ٩، ١٨، ٢١، ٢٢.

السرقات الأدبية التي شاعت في النقد العربي القديم والحديث، وإنما نتناول هذا الموضوع في ضمن تأثر الشاعر بشعر المقاومة الفلسطينية بخاصة والشعر العربي عامة.

إن أول ما يصادفنا في هذا المجال هو لفظتا (سأقاوم) و(لن أساوم) اللتان تردان عند سميح القاسم في قصيدته (خطاب في سوق البطالة)، إذ يبدأ القاسم قصيدته بقوله:

ربما أفقد - ما شئت - معاشي

ربما أعرض للبيع ثيابي وفراشي

ربما أعمل حجاراً

وعتالاً

وكناس شوارعْ

....

يا عدو الشمس

لكن لن أساوم

وإلى آخر نبض في عروقي

سأقاوم[1].

تبدأ القصيدة بفقدان البطل / الشاعر لشيء ما، بل لكل شيء، وهكذا هي بداية قصيدة (الجرح المسافر) للهاشمي، التي يقول فيها:

مهما تمددت المسافات الحزينة بيننا

وشددت عنك حقائب الأسفار مرات...

... ومرات بكيت من الحنين

١- الآثار الكاملة، الدراسات الأدبية، غسان كنفاني، دار الطليعة، بيروت ط (٢)، ١٩٨٠: ١٧٠.

مهما نأيت . . .

ولوحت كفٌّ الحبيبة . .

بالمناديل المبللة الجفونْ

وتسمرتْ جزعاً على الميناء . .

كالقمر الحزينْ

أبداً معي

عيناك

والأشواق

والجرح المسافر في العيون

أبداً معي عيناك يا بلدي

....

أبداً معي عنف القضية : لا أهادن أو أخون[1] .

إن اللقاء بين القصيدتين يتمثل أولاً بالفقدان ، وإن غيّر الهاشمي لفظة (ربما) بـ (مهما) . والملاحظ أنه استخدمها ليدل بها على المعنى نفسه . ثم يختتمان المشهد بالتصميم على السير بالطريق نفسها ، فالقاسم لا يساوم وسيقاوم . . والهاشمي يؤكد التصميم نفسه بقوله : " أبداً معي " ، ثم أنه سيقاوم ولن يهادن أو يخون . وهو يؤكد المقاومة ، حتى أننا نلمح أنها بمثابة كلمة سحرية ذات تأثير عميق في هذه القصيدة .

١- من أين يجيء الحزن : ١٩ - ٢٠ .

ومما يصادفنا أيضاً صورة الفارس المقدام الذي يعاني مرارة الهزيمة، يقول الهاشمي:

الفارس يا وطني ما زال على الربوة ممتشقاً جرح القلب
يتربص بالأعداء
وصهيل الفرس العائدة من الحرب
تتقاذفه الصحراء[1].

وتلح عليه هذه الصورة في أماكن أخرى، ولا سيما في ديوانه الثاني ،إذ يتحول إلى صورة الفرس العربي الكابي، رامزا بها إلى الثورة العربية المتعثرة، فيقول:

والفرس العربي الكابي. . . ينهض
وعلى صهوته الجوع
يستل حساماً ويقاتل[2].

ويقول:

والفرس العربي الكابي ما زال على ساحات الموت
رهين الكبوة لم ينهض[3].

فالثورة العربية تكبو مثل فرس وتنهض مرة أخرى لتعاني مرارة الانكسارات، وهذا نقيض الانطلاق والتحرر وأخيراً الانتصار. ومن المعروف أن هذه الصورة تكثر عند شعراء المقاومة الفلسطينية كثرة لافتة للانتباه، إذ ترد -

---

١- نفسه: ١٠.
٢- العصافير وظل الشجرة: ٤٣.
٣- نفسه: ٤٤-٤٥.

على سبيل التمثيل - عند سميح القاسم وعصام حماد وفدوى طوقان، يقول سميح القاسم:

ركبت جوادك الجامحْ

ويممت القفار الجرد في أثر المدى السائحْ

وحيداً في زحام الأرض

إلا من أخي الحرف

وجزت البيد[1].

إن صورة الفارس الذي يمتشق الحسام، والفرس العربي الكابي، والجواد الجامح هي صور متعددة ترمز إلى حالة واحدة، هي الثورة العربية، التي تعاني الأمرين، بسبب بطش الأعداء الصهاينة بالمناضلين وتخاذل الحكام العرب، فالجواد جامح (وهو كناية عن الثورة) ولكن الفارس وهو الفدائي أو المناضل وحيد في صراعه. يعاني مرارة الهزيمة، بل إن الزمن يدور دورته المضادة لتوجهاته، يقول عصام حماد:

والفاتح المقدام الفارس الذي كبت به الأيام[2].

ولكن هذا لا يعني أن التشاؤم يغلف الصورة دائماً عند الهاشمي، إذ نجده متفائلاً في بعض الحالات، كقوله:

" لا تحزني / لن تعرف الخريف مرة مواسمي / ولن تموت في دمي / جداول النشيد والغنائم ما دام لي عيناك يا حبيبتي / سأصنع الحياة منها / سأصنع الضياء"[3].

١- الآثار الكاملة: ١٦٥.

٢- الشعر الفلسطيني في نكبة فلسطين - د. عبدالرحمن الكيالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٥: ٢٧٠.

٣- من أين يجيء الحزن: ٣٥.

وكذلك يفعل سميح القاسم بقوله: " أقبل الفاتح يا أبناء رامه / أقبل الفاتح يا ناس / فلوذوا بالسلامة "[1]، ويقول " عائد فارس الريح عائد "[2]. والشاعر محمود درويش يقول: " فغدي أجمل من يومي وأمسي "[3]. وتوفيق زياد يقول:" كل ما تجلبه الريح / ستذروه العواصف "[4]. وفي هذا دلالة على أن الشاعر لم يفقد الأمل نهائياً.

ومن جانب آخر تكثر صورة الأم العارية والأرض الحبلى عند الطرفين - علوي وشعراء المقاومة - يقول علوي:

أماه عارية أمامي أنت

قد سلبوك حتى الثوب

حتى خاتم إصبعك الوحيد

....

أماه لكن أنت حبلى

ربما في شهرك التاسع أنت

وربما جاء المخاض غداً إليك[5].

إن الأم العارية هي الأمة العربية أو الوطن الذي سيلد الثورة، والشاعر حاول أن يسبك العلاقة ويقويها بينهما كرمز فني، جاعلاً الوطن مسلوب الإرادة، وكل شيء فيه سيؤول إلى خراب ودمار، لأن الأم / الوطن سلبت كل شيء، بحيث أن الأعداء لم يتركوا حتى ثوبها الذي يستر جسدها. ثم جاءت صورة الأم الحبلى،

١- الآثار الكاملة: ٣٦١.

٢- نفسه: ٣٥٤.

٣- نفسه: ٣٢٨.

٤- نفسه: ٣٧٣.

٥- من أين يجيء الحزن: ٢٥ - ٢٦.

التي تنتظر الولادة، ولا بدّ لهذه الأم من أن تلد. فهي في شهرها التاسع، وهذا ما يؤذن بقرب الولادة، والولادة هنا هي الانفجار والثورة التي ستقع لا محالة، أو أنها ستلد الثوار. ويقول في صورة أخرى:

غداً يا أرضي الحبلى
غداً . . . لا بدّ بعد مخاضك الأزلي
بعد الطلق والأوجاع يا بلدي
غداً لا بدّ أن تلدي[1].

وفي المقابل تكثر هذه الصورة عند شعراء المقاومة الفلسطينية، فهذا الشاعر زياد توفيق يقول:

ثم . . . ماذا بعد؟ لا أدري، ولكن
كل ما أدريه أن الأرض حبلى والسنون[2].

وهذا تأكيد أن الأرض حبلى، وأن السنين ستبدي وستبين الأحداث التي تزلزل الأعداء والكيانات الهزيلة.

ويجعل الهاشمي حبيبته زاده ووطنه[3]. ونعرف من خلال السياق أن حبيبته أصلاً هي وطنه. وكذلك يفعل شعراء المقاومة، من أمثال محمود درويش وسميح القاسم، الذي يقول: "وأنت الزاد كل الزاد"[4].

ويتوجس الشاعر بضياع فلسطين أن تضيع بلاده، لأن المصير واحد، وما تتعرض له بلاده من مؤامرات ومكائد يتفق وما آلت إليه أحوال فلسطين، يقول:

١- نفسه: ٩٩.
٢- الآثار الكاملة: ٣٧٠.
٣- من أين يجيء الحزن: ١٠٧.
٤- الآثار الكاملة: ١٦٥.

حيفا ويافا تمطران لاجئين

فتزرع الصحراء بالخيام والأطفال

وتزرع الصحراء بالمشردين

ولم يزل قلب فلسطين يسيل لاجئين

....

وامتد نهر واحد من النشيج

امتد ما بينهما وطال

أخاف يا شواطىء (المحرق) البيضاء

أخاف يا أزقة (الحد) ويا شوارع المنامة

أخاف أن تنهمري. . . أن تمطري

سيول لاجئين[1].

فالشاعر خائف ولديه إحساس نفسي عميق بالألم، لأنه يتنبأ بما سيصيب بلاده (البحرين)، فأنها ستضيع مثلما ضاعت فلسطين بفعل المؤامرات والدسائس (الفارسية والاستعمارية والحكام المحليين). تحركه في ذلك كله قضية فلسطين، وإحساسه بها كان دائماً إحساساً صادقاً وحاراً، وكأنه يعيش المعاناة ويكتوي بنارها[2].

وهذا لا يعني أن تأثر الهاشمي انحصر في شعر المقاومة الفلسطينية، من دون أن يكون للشعر العربي المعاصر أثر فيه. إذ إننا نجده يستند إلى ألفاظ وعبارات وصور لشعراء عرب في تجربته الشعرية. فيفيد من تجارب السياب والبياتي وحميد سعيد وأمل دنقل وأحمد عبد المعطي حجازي وغيرهم. ومن ذلك أنه

١- من أين يجيء الحزن: ١٦- ١٧.

٢- ما قالته النخلة للبحر: ٩- ٤٠.

يتأثر بقصيدة " أغنية في شهر آب " للسياب، إذ نراه يعود إليها في أكثر من قصيدة، يقول:

قومي نرقص فالحلبة خالية

والموسيقى عالية النبرة تدعونا للرقص،

ولحن الموت ينادينا، مبحوح الصوت

يزفر في أضلعنا صخبه

والأرجل كاد يميت البرد مفاصلها

والشوق القاتل فيها للرقص المبهم

هاتي كفيك إلى الحلبة ألقاك هناك نهز الخطو على إيقاع الموت

كف في كف. . . عاصفة في شوقٍ ملتهبة

وفم في فم

هاتي كفيك،

فبعد قليل يأخذنا القطر المجنون إلى الحلبة

وسنرقص نرقص. . . نرقص حتى الموت[1].

إننا تلمح كثيراً من دقائق لغة السياب في هذه القصيدة - وغيرها - فنطالع مثلاً " غيمة موسيقى سكرانه" و"يرشف قلبي صوتك" و" أنعس تحت رذاذ الصمت" و"لأني كسيح الخطى ". وقد قال السياب:

الليل أتى يا مرجانه

فأضيئي النور. . . وماذا؟ إني جوعانه

و. . نسيت _ أما من أغنية؟

١- من أين يجيء الحزن: ١٥١ - ١٥٢. وينظر قصيدة أخرى: ٥٢ من الديوان نفسه..

بم يهذر هذا المذياع؟

في لندن، موسيقى جاز، يا مرجانه،

فإليها . . إني فرحانه

والجاز من الدم إيقاع

تموز يموت ومرجانه

كالغابة تربض بردانهْ . . .[1].

إن لحن الموت عند الهاشمي يدل على نظرة حزينة سوداء . وهكذا هي عند السياب، فالليل على أشده، ثمَّ أن الراديو يهذر بالموسيقا ، أي أن الموسيقا خارجية، وهكذا هي عند الهاشمي، والبرد يغلف الصورة عند الشاعرين، وهو رمز الموت والعقم، ولكن الأمل يختلج داخلهما بالتغيير.

وحاول الهاشمي أن يوجه خطابه إلى الأنثى، في حين أن الخطاب عند السياب موجه أصلاً للرجل. فالمرأة تريد مشاركة زوجها في اغتياب الناس عند الشاعرين، يقول السياب: " فتعال تعال / فأمامك وحدك أقدر أن أغتاب الناس بلا استثناء "[2]. هذا فضلاً عن استخدامهما لقافيه الهاء الساكنة في ألفاظ: خلابه، الحلبه، ملتهبه، وعند السياب: بردانه، جبانه، شطآنه، الكلبه، جوعانه، إنسانه، مرجانه.

وينقل الهاشمي من لغة الشاعر عبد الوهاب البياتي قوله:

لو أن الفقر إنسان

إذن لقتلته وشربت من دمه،

لو أن الفقر إنسان[3].

١- أنشودة المطر، السياب، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٦٩: ١٩- ٢٠.

٢- نفسه: ٢٢.

٣- سفر الفقر والثورة - عبد الوهاب البياتي، منشورا دار الآداب، بيروت، ط (٢) ١٩٦٩: ٧٣.

فالشاعر أفاد من إدخال البياتي لبعض الأقوال الشائعة والمأثورة في شعره، ولكنه أقرب في استخدام القول المأثور من البياتي لأصله. لأن الأساس في هذا قول مشهور للإمام علي بن أبي طالب (ع)، يقول الهاشمي:

لو كان الفقر رجلاً لقتلته

فتجاوبه الأصداء

ما الفقر إذن؟ ما الفقر؟[1].

وسنتناول هذا الموضوع لاحقاً عند الحديث عن تضمينات الشاعر. أما تأثره بالشعر العربي المعاصر فنجده ماثلاً بجلاء في قصيدة (من يشتري سيف أبي) التي يستند فيها كثيراً إلى قصيدة (قالت امرأة في المدينة) للشاعر المصري أمل دنقل، يقول الهاشمي:

حين رجعنا آخر النهارْ

وجلجلت في دمنا السلاسلْ

كان هناك جاثماً سيف أبي

معلقاً... يبكي على الجدارْ

عارية أكتافنا

عارية قاماتنا

عارية من ثقلها الكواهلْ

والسيف باكياً على جدار بيتنا[2].

والشاعر أمل دنقل يقول:

سيف جدي على حائط البيت يبكي[1].

١- العصافير وظل الشجرة: ٧٣..

٢- من أين يجيء الحزن: ١٣.

وفي هذا دلالة واضحة على أن قصيدة دنقل قد أثرت بقوة في قصيدة الهاشمي بألفاظها وصورها، فضلاً عما فيهما من تأكيد حالة مأساوية واحدة (السيف الباكي) ونقصد به الحزن الذي يلف الواقع العربي بجناحيه.

وكذلك فان الموضوعات التي تناولها الشاعر هي موضوعات مكررة وتقليدية، قلد فيها السياب ومن جاء بعده من الشعراء العرب. فضلاً عما أشرنا إليه في البداية من موضوعات الشعر الفلسطيني المقاوم. ولم يترك موضوعاً ولا ظاهرة فنية إلا وتناولها، كموضوع المدينة ومسألة العقم الذي تمر به. إذ تلح عليه هذه القضية كثيراً في دواوينه الثلاثة، وهي نفسها مدينة ميتة أصابها العقم ولفَّ كل مفاصلها. ففي ديوانه الأول نطالع قصيدته (المدينة التي أهلكها السكوت)، يقول فيها:

الناس كالجدار صامتونْ

وكالقبور ميتونْ

وكل شيءٍ كان في مدينتي يموتْ

....

مدينتي التي لأجلها

مشيتُ في جنازة الأحزان والعذابْ

حملت تابوتي على ربوتي وطفتُ ألف عالمٍ . . .

طرقت ألف بابْ

أبحث عن لسانها المقطوع،

. . . عن عيونها المفقوءة العمياء[2].

١- قالت امرأة في المدينة، مجلة الأقلام العراقية ع (٥)، السنة الثانية عشرة، شباط، ١٩٧٧: ٣٨.

٢- من أين يجيء الحزن: ١٢٣ - ١٢٤.

إن الصمت يلف المدينة (العقيمة)، وهذه المدينة (المشخصة) خرساء وعمياء، وهذا يدل على أنها عجوز لا فائدة منها. وما سبب ذلك إلا لكون أبناء هذه المرأة / المدينة صامتين، يلفهم السكوت. مشبهاً المدينة بمدينة (إيماكلي) اليونانية، التي غزاها الأسبرطيون، من دون أدنى مقاومة، بسبب السكوت الذي فرض على أهلها فرضاً[1]. وعلى المرء أن يتساءل ما فائدة الناس في هذه المدينة؟

إن الجدار والقبر صامتان وهكذا هم الناس، ولعل مما يؤرق الشاعر أن مدينته خالية من الإحساس بالحرية والكرامة، لذا جاءت لغة القصيدة حادة ومتوهجة بشدة. ومن الملاحظ أن هذه المدينة هي نفسها مدينة السياب، إذ كثيراً ما تكلم السياب على المدينة. يقول مثلاً:" عمياء كالخفاش في وضح النهار، هي المدينة "[2]. ويقول: " الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة "[3]. ويقول: " تلتف حولي دروب المدينة / حبالاً من الطين يمضغن قلبي "[4]. و"مدينتنا تؤرق ليلها نار بلا لهب "[5]. ويتعجب منها قائلاً:

أهذه مدينتي؟ أهذه الطلول
خطّ عليها: " عاشت الحياة
من دم قتلاها، فلا إله
فيها، ولا ماء، ولا حقول؟
أهذه مدينتي؟ خناجر التتر
تغمد فوق بابها، وتلهث الفلاة
حول دروبها، ولا يزورها القمر؟

١- نفسه: ١١٥.
٢- أنشودة المطر: ١٧٤.
٣- نفسه: ١٧٣.
٤- نفسه: ٩٣.
٥- نفسه: ١٥٥..

أهذه مدينتي أهذه الحفر؟[1].

ومما هو معروف أن السياب قد انتقل من الريف إلى المدينة، فشعر بالغربة من أوضاع المدينة، لخلوها من العواطف الإنسانية، ومن عالم البراءة والنقاء. وهذا ما حصل عند الشاعر الخليجي - بصفة عامة - حيث مرت مجتمعات الخليج العربي بقفزة كبيرة بعد ظهور النفط في المنطقة، ومن ثمّ انقلبت فيها المفاهيم رأساً على عقب، وحصل فيها حب التملك والتشيؤ، ولكنه من الجانب الآخر جلب مسألة مهمة، وهي تتمثل بفقدان المجتمع لمسألة الالتزام. لذلك شعر الشاعر الخليجي بالاغتراب عن مجتمعه. والغربة هنا على مستويات عدة، منها الغربة الاجتماعية ومنها الغربة المكانية.[2].

والهاشمي كغيره من شعراء الخليج العربي تناول هذه المسألة كثيراً وعلى امتداد تجربته الشعرية، وبخاصة الغربة الاجتماعية التي تلح عليه كثيراً. فالشاعر يرى تغير كلّ شيء في هذه المدينة، بل هو ميت وعقيم.

ولا يكتفي الهاشمي بهذا، وإنما تتداخل هذه المدينة بأسطورة الموت والانبعاث، فيشير في قصيدته " رائعة عمان " إلى مدينة عمان الميتة، ولكن من الممكن لهذه المدينة أن تنبعث من جديد كما بعث الفينيق❖، يقول:

عمانُ يا عمانُ يا عمانْ

ما زلت واقفاً أنا. . .

١- نفسه: ١٤٠.

٢- دُرس هذا الموضوع بشيء من التفصيل في رسالة الماجستير: الغربة والاغتراب في الشعر الكويتي والبحريني، عبد الأمير محسن عودة: ٥١٠ وما بعدها.

❖ تزعم الأساطير أن طائر الفينيق يعمر أجيالاً كثيرة، وكان يحرق نفسه حياً ثم لا يلبث أن ينبعث من رماده نفسه. ينظر ملامح الشعر المهجري د. عمر الدقاق، منشورات جامعة حلب، ١٩٧٨: ١٧٣ والاطلاع ينظر أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ريتا عوض: ١٣٥ وما بعدها.

مسمراً على موانىء الخليج كالفنار
أنتظر البعث. . . متى؟ أنتظر الحريق
أعيش يا عمانُ في انتظار
متى يجيئنا. . . يؤم جزر الجليد
متى يجيء طائر الفينيق؟[1].

إن هذا التوظيف الأسطوري يتواءم والسياق، فعمان مدينة بحكم الميتة، ولكن يمكن بعثها من رمادها نفسه، كما بعث طائر الفينيق من نفس رماده[2]. وهو ما يفضي إلى أن الشاعر لم يكن يائساً من مدينته وما أصابها.

وتستمر صورة المدينة العقيمة، وغربته منها في ديوانيه اللاحقين، إذ يوجه نقده إليها في أكثر من قصيدة، وتتحول هذه المدينة أحياناً إلى مدينة كبرى، وينظر إليها نظرة جنسية، تعبر عن اغترابه، يقول:

فقد رسموا فوق صدر التوابيت وجه بلادي
وشدوا إلى الأرض سيقانها. . . ضاجعوها
فأصرخ: واخجلي منك.[3].

وهو لا ينفرد بهذا الرمز الجنسي الذي يعبر عن المعاناة[4]. وهذه المدينة تتحول إلى أحداق حجرية في المقهى، وهو كناية عن الممارسات السلبية التي تمارسها السلطة الحاكمة في المدينة الخليجية، يقول:

١- من أين يجيء الحزن: ١٣٤- ١٣٥.
٢- ينظر الظواهر الفنية في الشعر البحزيني المعاصر: ٦٩.
٣-العصافير وظل الشجرة: ٥٠.
٤-يستخدم الشاعر علي عبد الله خليفة، وهو شاعر بحريني أيضاً، هذا اللون من الرمز، فيقول: " ودلمون التي كانت بها بكارة الحياة / جارية مفروضة الساقين للشرطة / والأغراب والمتاجرين " ينظر إضاءة لذاكرة الوطن، دار الغد للنشر والتوزيع، ط (٢)، ١٩٧٧: ٩٢.

صخب المقهى، الأحداق الحجرية، أرتال اللوطيين،
العمال المفصولون، الأشجار، العشاق الجدد . . . القدماء
القرويون، الحافلة، الشارع . . .[1].

فهو هنا يتحول إلى الغربة الداخلية، مستخدما التفصيل والسرد، ليبرز مسببات الغربة، التي حصلت بسبب الممارسات السياسية ضد أبناء البلد، واللافت للنظر أن النص يخلو من حرف العطف ليدل على التواصل في الحدث.

وفي ديوانه الثالث يعود الهاشمي إلى صورة المدينة (العاقر) ولكن رؤيته تغيرت. إذ يداخل بين هذه المدينة والبشر، أي أنه اتكل على التشخيص، وإن كانت هذه المدينة هي نفسها، عقيمة وميتة، يقول: "" وكأن لم تشتعل في رئتيها/ قبل هذا اليوم / أحزان المدينة / هذه المطفأة الجبهة والعينين / ذات الحسن والحزن الخرافيين / ذات الوهج المخبوء في الصدر / مضت مسرعة كالريح، لا تسمعني ""[2].

وهذا يقودنا إلى مسألة التضمين عند شاعرنا، فقد رأينا أن كثيراً من دقائق القصيدة عنده تعود لشعراء آخرين، ولكنه لم يقصد تضمين أجزاء من قصائدهم في أشعاره.

وسوف نتناول هنا بعض تضميناته، لأن الموضوع قد درس سابقاً[3]. ولأنه استخدم هذا الأسلوب على مدى تجربته الشعرية، فكانت التضمينات متعددة منها التاريخية ومنها الأدبية ومنها الشعبية.

نطالع في ديوانه الأول، وفي قصيدته الأولى (كلمات من دفتر جدي) تضميناً تاريخياً للحجاج بن يوسف الثقفي، الذي يمثل الطاغية المرعب، والذي حكم العراق

١- العصافير وظل الشجرة: ١٥ .
٢- العصافير وظل الشجرة: ١٥ - ١٦ .
٣- ينظر الظواهر الفنية في الشعر البحريني: ١٨٤ .

بالحديد والنار. بحيث يتحول إلى طاغية في كل العصور والأحقاب. وهذا الرمز التاريخي يتوافق والحكام المحليين. لذا نرى التضمين يتوافق أيضاً وما كان يتكلم عليه، كالوضع المأساوي في الخليج والحزن الواحد في الماضي والحاضر، ثم يأتي قول الحجاج المشهور: " إني أرى رؤوساً قد أينعت وحان قطافها[1]. مفسراً ومعززاً ما تكلم عليه أولاً.

ويتكىء الهاشمي على رموز أخرى، كالرموز الشعبية، ولا سيما تلك الماثلة في الأغاني الشعبية، لأنها تتوافق وحالته الوجدانية، بحيث تشكل ظاهرة بينة في شعره، وعلى مدى دواوينه الثلاثة.

في الديوان الأول يضمن أغنية شعبية يرددها النهام، وهو مغني البحر، يشتكي فيها من غدر الزمن، ويأتي الموال بلفظه العامي من دون تغيير، " نيران غدر الدهر توكد بكلبي بحر / وعليَّ سلّن أسيوف الماضيات وبحر / الناس في ظلهم وربعي في شمس وبحر / . . . / لكنني في جزيرة ودار ما داري بحر "[2].

إن تضمين هذا الموال الشعبي - فيما نرى- جاء تقرباً من النهج الواقعي، ولكي يكسب الشاعر قصيدته صبغة شعبية من خلال النزول بشعره إلى مستوى فهم عامة الناس، وهو لا يفعل ذلك في هذه القصيدة وحدها وإنما ينقل نشيداً يردده الأطفال في الخليج كلما بدأ المطر في الهطول وهو " زيده وارحم عبيده"[3].، والشاعر في هذا يستغل أوسع طاقة للرمز. إذ إن الأطفال لا ينشدون - هنا - للمطر المعروف وإنما ينشدون للمطر الثوري، الذي سيغير أشياء كثيرة. ولا يتوانى الشاعر أن يدخل الأقوال النثرية في كتابته الشعرية.[4].

١-من أين يجيء الحزن: ٧.

٢- من أين يجيء الحزن: ١٤٦- ١٤٧.

٣- العصافير وظل الشجرة: ١٢٧.

٤- ينظر على سبيل التمثيل، من أين يجيء الحزن: ١٤٦، ١٤٨ - ١٥٠، ١٥٢، ١٥٤ والعصافير وظل الشجرة: ١٠، ٨٧، ١١٢، ومحطات للتعب: ١٤٠ - ١٤١.

ويستمر الشاعر بتضمين الموروثات الشعبية في ديوانيه اللاحقين، وهي تتوافق أيضاً والجو السياسي المشحون بالقضايا الوطنية، يقول: " يا علوي. . . يا علوي / خل الخلالة تستوي "[١]. فهو لا يقصد البلح المعروف في الخليج، وإنما يرمز به للثورة والتغيير، والثورة هنا في حاجة لأن تنضج.

وفي ديوانه الثالث يضمن أغنية شعبية عربية مصرية، عندما كان يتكلم على الوضع العربي، وما سببه خروج مصر من الصف العربي. يقول: " يا بهية خبريني يا بوية / عن حال العاشقين "[٢]. والعاشقون هم الثوريون الذين نذروا أنفسهم لخدمة قضايا الأمة. ولا ننسى تضمينه الأبيات الشعرية القديمة والمعاصرة[٣]. أو معانيها في ضمن دواوينه. إذ ضمن كثيرا من الأبيات الشعرية القديمة في قصائده، كتضمينه أبياتاً لطرفة بن العبد[٤]، ومجنون ليلى والمتنبي. فعلى سبيل التمثيل يقول الهاشمي:

أن تتقلد جنونك أو تشهر السيف / يرتد نحوك من الصليل / فقل لي على أي جنبيك يا فارس المستحيل / على أي جنبيك سوف تميل؟[٥]. وهو هنا يضمن

١-العصافير وظل الشجرة: ٦٩.

٢-محطا للتعب: ٥٢.

٣- يضمن الشاعر أبياتاً لشعراء معاصرين، كما رأينا ذلك مع الشاعر حميد سعيد، عندما ضمن: والمقهى منتفخ البطن: كلاب الصيد، اللوطيون، الغرباء. ونجده يضمن سطراً شعرياً لشاعر بحريني معاصر، هو قاسم حداد وهو: " تجاسرت الغيث كل مواعيد قتلي "، ينظر العصافير وظل الشجرة: ١٧، وخروج رأس الحسين من المدن الخائنة: ٧، وينظر تضميناته الأخرى في من أين يجيء الحزن: ٧، ١٥، ١٢٧، ١٤٣، والعصافير وظل الشجرة: ١٧، ٦٤، ٦٩، ٧٣، ومحطات للتعب: ٣، ٥٣، ١٠٢ - ١٠٤.

٤-ينتمي هذا الشاعر، الذي عاش في عصر ما قبل الإسلام، إلى البحرين تاريخياً، إذ عاش وتربى على أرضها، ويعد طرفة من الثائرين، لأنه ثار على الأهل والأقارب والعشيرة، عندما بخس حقه وحق أمه بعد وفاة أبيه. لذلك وجدت هذه الشخصية ميلاً عند شعراء البحرين، فتناول الكثير منهم هذه الشخصية. ومنهم قاسم حداد في ديوانه (الدم الثاني): ٥٧، وعبدالحميد القائد في (عاشق في زمن الصمت): ٢٣، فضلاً عن الهاشمي في محطات للتعب: ١٠٤.

٥- محطات للتعب: ١٥٠ - ١٥١.

بيت المتنبي القائل:

وسوى الروم خلف ظهرك روم فعلى أيّ جانبيك تميل[1].

- ٤ -

ولكي تكتمل الصورة عن تجربة الشاعر علوي الهاشمي، لا بد من دراسة الإيقاع والموسيقى الشعرية، أو ما يسمى بالتحول الإيقاعي عند الشاعر. لأننا نرى أن ما مرَّ ذكره (اللفظ والمضمون) لا يخلق التجربة الشعرية وحده، وإن كان يؤدي دوراً بارزاً في تلخيص تلك التجربة. لذلك سنتناول الإيقاع وموسيقى الشعر عند شاعرنا.

إن أول ما يصادفنا هنا أن الشاعر لم يعتمد القصيدة العمودية في قصائده، عدا قصيدة واحدة هي قصيدة " اشتقت للميعاد "، التي استخدم فيها الخداع البصري، فجعلها توحي بالشكل الجديد، ولكن المتبحر فيها، يعرف أنها قصيدة عمودية مقفاة، وهذه في ظني مرحلة تسير باتجاه التجديد، وإن كانت شكلية خالصة، تدل على عمق اتصال الشاعر بالقديم والمحدث في آن واحد، يقول فيها:

يسيل صوتك

لحناً راعشاً، ثملاً

عبر المسافات

... يأتيني بلا ميعاد[2].

ويمكننا أن نكتب البيت على الطريقة القديمة المعروفة في الشعر العربي، كما يأتي:

يسيل صوتك لحناً راعشاً ثملاً عبر المسافات يأتيني بلا ميعادِ

١- شرح ديوان المتنبي، وضعه عبدالرحمن البرقوقي، مطبعة السعادة، مصر: ٢ / ٢٧٧.

٢-من أين يجيء الحزن: ٣٧.

وتستمر القصيدة في اثني عشر بيتاً على قافية واحدة وروي واحد . ومن المعروف أن القصيدة من البحر البسيط، فربما أراد الشاعر أن يكتب قصيدة ببحر مركب (من تفعيلتين) فلم يتمكن من ذلك في الشعر الحر، بوصف أوزانه تعتمد البحور ذات التفعيلة الواحدة (الصافية) في الغالب، لذا لجأ إلى هذه الطريقة التي تأخذ من الشكلين[1] . والجدول الآتي يرينا استخدام الشاعر البحور الشعرية في دواوينه الثلاثة :

ت	الديوان	الكامل	وافر	متقارب	رمل	رجز	متدارك
١	من أين يجيء الحزن	١	١	٤	٢	٥	٣
٢	العصافير وظل الشجرة	-	-	٢	-	-	٧
٣	محطات للتعب	-	-	١	٢	١	١

يرينا الجدول أن هناك تحولاً عند الشاعر، إذ نرى أنه في الديوان الأول أكثر من الرجز على حساب البحور الأخرى، ثم جاء المتقارب فالمتدارك فالرمل فالكامل والوافر. ولكنه في الديوان الثاني انتقل انتقالة حادة نحو المتدارك، الذي كان بالمرتبة الثالثة، ثم المتقارب، أما في الديوان الثالث فاعتمد فيه التناوب والتداخل أكثر من اعتماده القصائد ذات الأوزان المنفردة (الصافية)، وإن كان أغلب المقاطع في البحر المتدارك.

إن الإكثار من استخدام البحر المتدارك والبحر المتقارب ليس عند علوي الهاشمي فحسب، وإنما هما يكثران عند معظم الشعراء العرب المحدثين، إذا لم نقل إنه شمل التجربة الشعرية العربية الحديثة بحد ذاتها . ويبدو لنا أن هذين البحرين السريعين في إيقاعهما يعبران عن واقع الثمانينيات ونهاية السبعينيات

١-ينظر الظواهر الفنية في الشعر البحريني المعاصر: ١٢٦ - ١٢٧ . والملاحظ أن الشاعر أدخل حرفاً زائداً في التفعيلة الأخيرة من البحر البسيط، وتعد هذه الإضافة من الظواهر الجديدة في الشعر، إذ إن ما يسمى بالتذييل، وهو زيادة حرف ساكن لآخر تفعيلة لا يشمل البحر البسيط.

الذي يتميز بالسرعة والعودة إلى البساطة والسهولة في الحياة العامة. لأننا لا نجد توافقاً بين إيقاع هذين البحرين السريعين وبين الموضوعات السياسية والثورية الرافضة لما موجود في الساحة المحلية، والتي يؤمل لها أن تكون ذات أوزان فخمة[1]. ثم أن التقاءه مع المتقارب، الذي يوصف بأنه بحر جنائزي حزين[2]. يمثل ابتعاداً عن المتوقع، إذ إن المتدارك أكثر البحور خفة وانسياباً والمتقارب أكثرها حزناً وتعبيرا عن العاطفة.

إن هذين البحرين الشعريين هما أساس الشعر العربي المعاصر، ولا سيما في مرحلة السبعينيات، أو المرحلة التالية لجيل الرواد. لذا جاءت بعض الدراسات العربية التي عدت التفعيلتين (فعولن / فاعلن) أساس البحور العربية جميعاً[3].

ثم أننا نلمح تحولاً إيقاعياً عند شاعرنا يتمثل في اعتماده مزج البحور في القصيدة الواحدة، إذ حصل عنده التداخل والتناوب في بعض القصائد. وكما هو موضح في الشكل الآتي:

١-درس الالتقاء بين الوزن الشعري والغرض الشعري قديماً وحديثاً، ومما وجه من نقد إلى عدم توافق الوزن والغرض قصيدة البحتري:

فـــــؤادي منـــــك مـــــلآن	وســـــري فيـــــك إعـــــلان
غـــــزال فيـــــه إبعـــــاد	وإعـــــراض وهجـــــران

قالوا: إن البحر هنا الهزج، وهو من البحور القصيرة والغرض حزين. والحزن يتطلب بحراً طويلاً. ينظر في الرؤيا الشعرية المعاصرة، أحمد نصيف الجنابي، دار الحرية للطباعة، بغداد، د. ت: ١٠٧.

٢-ينظر الظواهر الفنية: ١٤٠.

٣- ينظر في البنية الإيقاعية للشعر العربي، د. كمال أبو ديب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط (٣)، ١٩٨٧: ٤٧ - ٤٨، والتشكيل الإيقاعي للشعر العربي، د. تامر سلوم. م. الثقافة، وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر، السنة ١٨، ع (١٠١) لسنة ١٩٨٨: ٢٠١ وما بعدها.

ت	الديوان	التداخل	التناوب	قصيدة النثر	الملاحظات
١	من أين يجيء الحزن	-	-	-	نقصد بالتداخل تداخل الأوزان بين السطور والتناوب تناوبها بين المقاطع
٢	العصافير وظل الشجرة	١	٣	-	
٣	محطات للتعب	١	٤	١	في الديوان حذف من ص ٦٤ - ٨١.

نرى الانتقالة واضحة في ديوانيه اللاحقين، إذ اعتمد التداخل في قصيدة واحدة في كلا الديوانين، ولكنه اعتمد التناوب في ثلاث قصائد في الديوان الثاني وأربع قصائد في الديوان الثالث. وهذا يدل على أن التطور الفني قد صاحبه الخروج على البحور العربية القديمة والاستهانة بها. وهو في الوقت نفسه لا يعني ترك البحور نهائياً، بل اعتمد المتدارك والمتقارب والرمل والرجز في الديوانين الأخيرين[1].

وقد ولج الهاشمي كثيراً في التغييرات الجديدة التي حصلت في القصيدة العربية الحديثة، إذ كتب قصيدة النثر، وهذا النوع من الأدب قد شاع وانتشر في مرحلة الثمانينيات ونهاية السبعينيات، وبخاصة في شعر البحرين المعاصر، بفضل التأثير الغربي على القصيدة العربية.

إن قصيدة " جداول في ظلال زهرة الكاميليا " هي القصيدة اليتيمة في تجربته الشعرية، التي اعتمد فيها هذا اللون من الأدب. وإن أدخل بعض الكتابات النثرية في قصائده الأولى، كقصيدة (الطوفان) في الديوان الأول، وقصيدة (قراءات في دفتر الجرح العربي) في الديوان الثاني. أما من ناحية هذا اللون الجديد " الشعر النثري " أو المنثور فهي تشكل سابقة في شعر البحرين المعاصر، وتمثل منحى جديداً في عموم تجربة الشاعر الشعرية. وهو نفسه يقول عن هذا النمط، أنه شعر ولا غبار عليه

١- يعتمد الشاعر المتدارك والمتقارب كثيراً، وحتى في القصائد التي اعتمدت التداخل والتناوب، فالملاحظ أن كثيراً من المقاطع من المتدارك والمتقارب.

(لكونه يؤشر تحولات البنية الإيقاعية في الشعر العربي في مجاليها الخارجي والداخلي. إذ تشير قصيدة النثر إلى تحول كيفي في المجال الأول وإلى تحول كمي في المجال الثاني)[1].

يقول:

نقية أنت كوجه الله / وديعة كالحمام / بريئة كالأطفال / كيف تكونين إذن / جارحة إلى أبعد حد / حين تطلعين في غابة شعري؟ / آه كم أنت جارحة كالوجد / موحشة، موحشة كالأدغال.[2].

أي أن الشاعر علوي الهاشمي يعيش ازدواجية الشكل، ويتأرجح في إطار أكثر من مدرسة. فتارة نجده يكتب القصيدة العمودية التراثية مستخدماً فيها الشكل الجديد للقصيدة الحديثة، وتارة يعتمد التفعيلة في كتابته الشعرية، وتارة يعتمد تداخل وتناوب الأوزان في القصيدة الواحدة بين السطور الشعرية، أو مقاطع القصيدة الواحدة، وأخيراً انتقل إلى القصيدة النثرية. ولا ريب في ذلك " فالطفرة الحضارية التي أعقبت ظهور البترول دفعت الشعراء إلى محاولة سريعة لاختصار المسافات على المستويات كافة "[3]. وقد كان الهاشمي واحدا من هؤلاء الشعراء الذين حاولوا اختصار المسافات.

١-جدلية السكون المتحرك، مدخل إلى فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، د. علوي الهاشمي، مجلة البيان، مايو - أيار، ١٩٩٠، ع (٢٩): ١٥.

٢- محطات للتعب: ١١٥.

٣-قضايا الشعر المعاصر في الخليج، د. طه وادي، حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، ع (١١) لسنة ١٩٨٨: ٢٠١.

المصادر والمراجع

١. الآثار الكاملة، الدراسات الأدبية – غسان كنفاني، دار الطليعة، بيروت، ط ٢، ١٩٨٠.

٢. الأدب في الخليج العربي – عبد الرحمن العبيد، مطبعة الإنشاء، دمشق، ١٩٥٧.

٣. الأساليب الفنية في تجربة الشعر المعاصر في البحرين – علوي الهاشمي، مجلة الأقلام، بغداد، ع (١١ و١٢) لسنة ١٩٨١.

٤. إضاءة لذاكرة الوطن – علي عبد الله خليفة، دار الغد للنشر والتوزيع، البحرين، ط (٢)، ١٩٧٧.

٥. التشكيل الإيقاعي للشعر العربي، د. تامر سلوم، مجلة الثقافة، وزارة الأعلام والثقافة، الجزائر، ١٩٨٨.

٦. التيار القومي في الشعر البحراني، إياد عبد المجيد، مجلة الخليج العربي، المجلد التاسع عشر، ع (٣) لسنة ١٩٨٧، السنة الخامسة عشرة.

٧. جدلية السكون المتحرك، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي، د. علوي الهاشمي، مجلة البيان الكويتية، ع (٢٩) مايو – آيار، ١٩٩٠.

٨. الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور، د. نورية صالح الرومي، شركة المطبعة العصرية، الكويت، ١٩٨٠.

٩. حوار في الفكر والأدب – أضواء على الثقافة المعاصرة في البحرين، علي حسن يوسف، دار لسان العرب، بيروت، ١٩٨٣.

١٠. دراسات في أدب البحرين – مجموعة مؤلفين، بأشراف د. سهير القلماوي، دار غريب، القاهرة، ١٩٧٩.

١١. دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن إطيمش، دائرة الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط (٢) ١٩٨٦.

١٢. الرحلة الثامنة، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣.

١٣. سفر الفقر والثورة، عبدالوهاب البياتي، دار الآداب، بيروت، ط (٢)، ١٩٦٩.

١٤ . شرح ديوان المتنبي ، وضعه عبد الرحمن البرقوقي ، مطبعة السعادة ، المكتبة التجارية الكبرى ، مصر .

١٥ . الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية ، د . عز الدين إسماعيل ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط (٢) ، ١٩٧٢ .

١٦ . الشعر الفلسطيني في نكبة فلسطين ، د . عبد الرحمن الكيالي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٥ .

١٧ . الظواهر الفنية في الشعر البحريني المعاصر – صباح عبد الرضا إسيود ، رسالة ماجستير ، جامعة البصرة ، ١٩٩٠ .

١٨ . عشاق يحلمون بالوعد ، عبد الرحمن الصوير ، مجلة كتابات البحرينية ، ج ٢ ، يوليو ، ١٩٧٦ .

١٩ . الغربة والاغتراب في الشعر الكويتي والبحريني ، عبد الأمير محسن عوده آل كزار ، رسالة ماجستير ، جامعة البصرة ، ١٩٨٩ .

٢٠ . في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، د . كمال أبو ديب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط (٣) ، ١٩٨٧ .

٢١ . في الرؤيا الشعرية المعاصرة ، أحمد نصيف الجنابي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، كتاب الجماهير (٨) ، د . ت .

٢٢ . قالت امرأة في المدينة ، أمل دنقل ، مجلة الأقلام العراقية ، ع (٥) السنة الثانية عشرة ، شباط ، ١٩٧٧ .

٢٣ . قضايا الشعر المعاصر في الخليج ، د . طه وادي ، حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية ، جامعة قطر ، ع (١١) ١٩٨٨ .

٢٤ . ما قالته النخلة للبحر ، الشعر المعاصر في البحرين ، علوي الهاشمي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨١ .

٢٥ . من هموم الشعر العربي الحديث ، المحور الخامس ، مجموعة مؤلفين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨ .

***

الفصل الثاني

التنويع الموسيقي عند الشاعر قاسم حداد(*)

مقدمة:

ليس هناك خلاف بين نقاد الأدب ودارسيه حول أهمية عنصر الموسيقا في الشعر. بل أن كثيراً منهم من يعد الموسيقا الشعرية الركن المهم الذي يميز للشعر عن النثر، والذي يفرق أحدهما عن الآخر.

ولكن كثيراً من الشعراء العرب المحدثين خرجوا على هذا الركن المهم في الشعر، بفعل تأثرهم بالاتجاهات الشعرية الغربية الحديثة، وبدأوا ينتجون نثراً لا يختلف عن النثر الفني وحتى العادي أحياناً، وربما يجمعون أو يداخلون بين الشعر والنثر في خانة واحدة، مما يعد امتداداً للأسلوب القرآني، الذي يعد أهم نص نثري عربي، جاء بعض آياته موزوناً، وهو كله يزخر بالموسيقا ذات الطابع الخاص والمميز والمعجز.

والسؤال المهم هنا، أين يقف الشاعر البحريني قاسم حداد من هذا؟ وكيف اعتمد بناء تجربته الموسيقية؟ لا سيما أنه من الشعراء الذين برز نجمهم مع أفول القصيدة التقليدية.

❖ يعد قاسم حداد من طليعة شعراء البحرين والخليج العربي، من ناحية النضوج الفني والأدبي، ومن ناحية كثرة النتاج الأدبي، فضلاً عن كتابة الرواية والمسرح الشعري، كما في مسرحية (دم أوديب) ذات الفصل الواحد. ورواية (وطن في حالة الصلب) عام ١٩٧٦. وهو من الشعراء الذين برز نجمهم مع نهاية الستينيات وبداية السبعينيات. لذلك نرى نضح نكسة الخامس من حزيران واضحاً على شعره ولا سيما في شعر البدايات، ناهيك عن امتزاجها بالأحداث اليومية في بلاده، التي يناضل بالكلمة والفعل من أجلها. ولذلك سيق إلى السجون كثيراً من أجل الكلمة الصادقة والمعبرة. أما نتاجه الشعري فقد ذكرنا دواوينه في ضمن نطاق البحث.

نقول أولاً إن قاسماً ابتعد عن القصيدة التقليدية (العمودية) ابتعاداً كلياً، بحيث لم نجد في دواوينه تلك المراوحة بين الأسلوبين التقليدي والحر، مثلما نجدها في معظم دواوين الشعراء العرب المشهورين وحتى المغمورين كذلك. فضلاً عن مسألة مهمة تصب في هذا المجرى، وهي أن الشاعر لم يجرب كتابة القصائد الشعبية، أو النبطية، كما تسمى في منطقة الخليج العربي، كما جربها كثيرون من شعراء الخليج. بل أن بعضهم ارتد من الشعر الفصيح إلى الشعر العامي، الذي يلقى رواجاً حسناً عند الخاصة والعامة في الخليج العربي. كالذي فعله الشاعران علي عبدالله خليفة وعبد الرحمن رفيع. إذ لم يجد هذان الشاعران، وغيرهما كثيرون، حرجاً في المزاوجة بين الشعر الفصيح والشعر العامي، بما يحمله الأخير من لفظ عادي وحديث يومي مبتذل. وإن كنا نجد في بعض القصائد العامية خيالاً وحساً فطرياً شعرياً يفوق كثيراً مما موجود في القصائد الفصيحة، مما هو بعيد عن مجال هذه الدراسة.

وفي مقابل هذا اعتمد الشاعر التداخل بين التفعيلات والتنويع بين الأوزان الشعرية. وهو ما سنتوقف عنده في الصفحات القادمة من البحث. وهنا لابدّ من التأكيد أن المراحل الثلاث التي مرّ بها الشعر العربي الحديث، ونقصد بها مرحلة البيت الشعري ذي الشطرين المتوازيين، ومرحلة السطر الشعري "التفعيلة أو التوقيع"، ومرحلة الجملة الشعرية المتطورة عن السابقة[1]. قد اقتصرت عند الشاعر قاسم حداد على المرحلتين الأخيرتين، لأنه لم يكتب القصيدة التقليدية، كما أشرنا أولاً ،لذا فأننا سندرس ما يخص النقاط الأساسية المهمة، وهي: شعر التفعيلة أو التوقيع الأحادي، وشعر التشكيل أو التوقيع الثنائي، وشعر التنويع[2]. فضلاً عن مسائل أخر تخص الموضوع، وهي: القافية، والتضمين النثري وقصيدة النثر.

١- ينظر الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، ط (٢)، ١٩٧٢: ١٠٢.

٢- وردت هذه المصطلحات عند الدكتور أحمد بسام ساعي في كتابه: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه: ٤٩، ٦٧، ٧١.

أولا: شعر التفعيلة (التوقيع الأحادي).

إن الظاهرة المهمة التي تميز شعر التفعيلة عن غيره، أنه يماثل نظام القصيدة التقليدية، إلى حد لا يحتاج الأمر معه إلى أكثر من حذف كلمات قليلة وزيادة أخرى، لتكون القصيدة تقليدية تامة. ولعل هذا هو السبب الذي حدا بمعظم الشعراء الشباب للاقتراب من شعر التوقيع والابتعاد عن القصيدة التقليدية. إذ إنه يوفر لهم روحاً شعرية ذات خصائص قديمة.

وقد لجأ قاسم حداد إلى التوقيع كثيراً، ولاسيما في بداياته الشعرية، بحيث يمكن أن نعد كثيراً من قصائده " عموداً مطوراً "[1]. إذ يمكن كتابة كثير من السطور الشعرية على النظام التقليدي، ومن ذلك قصيدة " النسر " التي نقرأ فيها:

. . ومن الجنوب إلى الخليج
يأتي على ريح الجنوبْ
نسر كبيرْ
من خلف جدران الليالي الحالكاتْ
من الجنوبْ
يأتي يرفرف فوق مئذنة البلادْ
نسر كبيرْ
ويقول قد مات الغروبْ
والفجر يخلق في شواطئنا الحياة[2].

١-قضية الشعر الحر في العربية، د. عبد الواحد لؤلؤة، مجلة الموسم الثقافي لجامعة الكويت للعام ١٩٦٨ - ١٩٦٩: ٤٤٣.

٢- البشارة: ١٥ - ١٦.

ويمكننا كتابة هذه السطور الشعرية على النحو الآتي:

ومــــن الجنــــوب إلى الخلـــيج يـــأتي علـــى ريـــح الجنـــوب

متفاعلن / متفاعلان مثْفاعلن / مثْفاعلان

نسر كبير

مثْفاعلان

من خلف جدران الليالي الحالكات من الجنوب

مثْفاعلن / مثْفاعلن / مثْفاعلن / متفاعلان

يأتي يرفرف فوق مئذنة البلادْ، نسر كبير

مثْفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / مثْفاعلان

ويقـــول قـــد مـــات الغـــروب والفجـر يخلـق في شـواطئنا الحيـاة.

متفاعلن / مثْفاعلان مثْفاعلن / متفاعلن / متفاعلان

وكما هو واضح أن معظم هذه الأبيات من مجزوء الكامل، إلا أنه ينبغي حذف البيت الثاني المكون من تفعيلة واحدة، وكذلك فأنه سكّن حرف الدال من كلمة البلاد في حشو البيت الرابع، إتماماً للوزن. وهذا لا يجوز في الشعر العربي القديم، إذ لا يمكن أن تأتي تفعيلة " متفاعلاتن " في حشو الكامل، إنما تأتي في نهاية البيت، مما يدل على أن هذه القصيدة من الشعر الحر، وليست من الشعر العمودي. فضلاً عن كون البيت الخامس قد ورد بخمس تفعيلات. وقد ورد هذا النوع من القصائد في بدايات التجديد من الشعر العربي الحديث، وبخاصة عند الشاعر محمود حسن إسماعيل في قصيدته (مأتم الطبيعة) المنشورة في مجلة أبولو في عام ١٩٣٣. إذ جاء فيها بعض الأبيات بأربع تفعيلات وأخر بثلاث وأحياناً يأتي البيت بتفعيلتين.

ومن الجدير بالذكر أن هذا الترتيب يكثر في قصائد أخر عند الشاعر قاسم حداد[1]. ولكن اختيارنا لهذه القصيدة، جاء لكونها ذات نفس قديم أكثر من غيرها. فهي تبنى كلياً على قافية واحدة مع اختلاف حرف الروي، الذي يركز فيه الشاعر على حرف الباء.

إن نظرة سريعة في جداول الأوزان تبين أن الشاعر قد اعتمد أوزان التوقيع، وبخاصة المفرد منه، في بناء موسيقاه الشعرية، إذ نجد في ديوانه الأول " البشارة " أربع عشرة قصيدة تحذو حذو هذا النمط، واثنتين من التشكيل " التوقيع الثنائي ". في مقابل ثلاث قصائد من التنويع بقسميه السطري والمقطعي. في حين تعلو كفة التنويع في الديوان الثاني " خروج رأس الحسين من المدن الخائنة " فيكون عدد قصائده أربع قصائد منوعة، وثلاث في التوقيع المفرد، أما التشكيل فلا يرد إلا في ضمن قصائد التنويع.

١- يمكننا أن نكتب بعض السطور الشعرية من قصيدة البشارة، كما يأتي:

يا ثوب والدتي المرفـ ... رف فوق هامة بيتنا
يعطي البشارة أن سيـ ... زيف الذي قد غاب عاد
سيزيف عاد والحر تكـ ... فيه الإشارة

في وجنتيه علامة الشوق الجريح وفي يديه

تبكي شرايين على ... ماض كسيح

ويقول في قصيدة " أسى شباك جارتنا من الديوان نفسه:

أسى يبكي على شباك جارتنا ... يغني الليل في دوامة البيت
وجارتنا تطيل الصمت كالموت ... تعمق في صدى الأحزان

أحزاننا بلا موت

أسى يا ليل لا يمحيه دمع العمر ... أسى يا ليل يقذف في مسامعنا

ينظر القصيدتين في البشارة: ٢٤، ١٠٨، على التوالي. وقد ورد عند المجددين أصحاب مدرستي الديوان وأبولو وشعراء المهجر في الثلاثينيات من القرن العشرين أن يأتي الشطر الأول كاملاً والثاني ناقصاً بتفعيلة واحدة أو تفعيلتين.

وفي الديوان الثالث " الدم الثاني " تتعادل كفة الميزان بثلاث قصائد لكلا النوعين. وإذا اعتبرنا التداخل بين فعولن وفاعلن في الديوان الرابع " قلب الحب " من التنويع فيكون عدد قصائده مساوياً التنويع فيها. ويمكن أن تعد هذه برأينا من قصيدة النثر، وكما سنتناول هذه الظاهرة في الصفحات القادمة من البحث. ثم أعاد الشاعر الكفة تجاه التوقيع في ديوانه الخامس " القيامة " المكون من ثلاث قصائد طويلة، إذ جاءت قصائده توقيعية كلها، من وزن فاعلن[1]. وفي ديوانه التالي " انتماءات " تتعادل الكفتان بثلاث قصائد لكل نوع. ثم يعود في ديوان " شظايا " إلى التداخل بين فعولن وفاعلن والنثر، كما هو الأمر في ديوان قلب الحب الذي سبق ذكره.

أخيراً يأتي ديوان " النهروان " الذي يتألف من قصيدتين طويلتين، كلاهما من التنويع. اعتمدت القصيدة الأولى التنويع المقطعي، وتكاد القصيدة الثانية أن تشبهها لولا ما فيها من تنويع بالسطور أيضاً. أي أن بعض مقاطعها توقيعية وبعضها الآخر متنوع، ثم ينتقل فيه بين الأوزان الشعرية، ولا سيما وزني فاعلن وفعولن.

وهذا ما يحدو بنا إلى القول إن الشاعر يحاول أن يبني موسيقاه الشعرية بناءً جديداً، يكمن في قصائد التنويع، من دون أن يعدم أوزان التوقيع، التي تعد أساساً تراثياً بمثابة القصيدة التقليدية، التي ابتعد عنها حداد، معتمداً التوقيع بديلاً. فضلا عن كتابته القصيدة الطويلة جداً، والقصيدة القصيرة جداً (الومضة)، مما يعد تنويعاً شعرياً أيضاً.

١-نعتقد أن الأوزان في الشعر الحر تعتمد على التفعيلة، لذلك سوف نستخدم اسم التفعيلة الأساسية فيها وليس الأسماء القديمة، كما في أوزان القصيدة العمودية.

جدول رقم (١) يبين الأوزان التوقيعية عند حداد

ت	الديوان	متفاعلن	مفاعلتن	فعولن	فاعلن	فاعلاتن	مستفعلن
١	البشارة	٤	٤	٢	٢	٢	–
٢	خروج رأس الحسين من المدن الخائنة	–	١	٢	–	–	–
٣	الدم الثاني	–	–	–	١	٢	–
٤	قلب الحب	–	–	–	–	–	–
٥	القيامة	–	–	–	٣	–	–
٦	انتماءات	١	–	–	١	١	–
٧	شظايا	–	–	–	–	–	–

جدول رقم (٢) يبين نوعية الأوزان عند حداد

ت	الديوان	التوقيع	التشكيل	التنويع	المجموع	الملاحظات
١	البشارة	١٤	٢	٣	١٩	في قصائد التنويع هناك قصيدتان تنويع بالسطور وقصيدة واحدة تنويع بالمقاطع. وكذلك فان التشكيل يرد في ضمن التنويع في قصيدتين.
٢	خروج رأس الحسين	٣	–	٤	٧	ثلاث قصائد تنويع سطري وواحدة تنويع مقطعي، والتشكيل لا ينعدم تماماً، وإنما يقع في ضمن التنويع السطري.
٣	الدم الثاني	٣	–	٣	٦	التنويع كله بين السطور، والتشكيل ورد مرتين في ضمن التنويع.
٤	قلب الحب	–	–	–	–	الديوان نثري.

ت	الديوان	التوقيع	التشكيل	التنويع	المجموع	الملاحظات
٥	القيامة	٣	–	–	٣	الديوان عبارة عن ثلاث قصائد كلها من وزن فاعلن (توقيعي).
٦	انتماءات	٣	–	٣	٦	قصيدة واحدة تنويع سطري واثنتان تنويع مقطعي والتشكيل يرد في ضمن التنويع بنوعيه السطري والمقطعي.
٧	شظايا	–	–	–	–	الديوان نثري
٨	النهروان	–	–	٢	٢	القصيدتان من التنويع المقطعي، لكن بعض مقاطع القصيدة الثانية تعتمد التداخل بين فعولن وفاعلن.

إن نظرة بسيطة في جدولي الأوزان ترينا أن استخدام الشاعر للقصائد التوقيعية كان بمثابة التمهيد للنقلة النوعية في القصيدة عند الشاعر قاسم حداد، وهذه النقلة تتمثل بمحاولة الخلط والتداخل بين الأوزان وبخاصة في القصائد الطويلة.

بيد أن هذا التمادي في استخدام الأوزان أدى أخيراً إلى الخروج على أي نظام في القصيدة. وقد بلغ منتهاه في قصيدة النثر، مما أبعد الشعر الحر عن طبيعته، كما حصل في الموشح تماماً. فبعد أن كانت نشأة الموشح نتيجة طبيعية تتعلق بحاجة المجتمع الأندلسي، وأقبلت عليه طائفة كبيرة من الشعراء، أصبح لعباً لفظياً ولهواً ساذجاً، أدى أخيراً إلى سقمه وانزوائه. وهذا حاصل اليوم في الشعر الحر، وهو ما سيساعد على فهم ومعرفة بناء شاعرنا لتجربته الموسيقية.

وسنتناول قصيدة (البحر) التي تبنى على وزن "متفاعلن" لما تحتويه من بيان يوضح ما نقصده. فالذي يقرأ القصيدة يرى أن الشاعر يوحي كثيراً أنه يغير بين آونة وأخرى الوزن إلى وزن جديد، هو وزن مفاعلتن، وتفعيلة مفاعلتن تتركب وتكون مع تفعيلة مفاعيلن عند حداد وسائر شعراء الشعر الحر وزناً واحداً، بحيث لم نرَ قصيدة واحدة لشاعرنا مبنية على وزن مفاعيلن، وكل ما في الأمر أن تفعيلة

مفاعيلن ترد في ضمن وزن مفاعلتن عندما يعتريها العصب، مما يجعلنا ننظر إليهما على أساس أنهما وزن واحد ، هو وزن مفاعلتن. وذلك لا يقتصر على حداد فحسب وإنما هو متفشي في الشعر الحر دون الشعر العمودي، لأنهما تفعيلتان أساسيتان في وزني الوافر والهزج.

في قصيدة البحر تأتي التفعيلات أما سالمة أو مضمرة، ومن خلال الخزم أو الخرم[1] يمكن أن ننتقل من وزن متفاعلن إلى وزن مفاعلتن. أي من وزن إلى آخر، أو يكننا البقاء على الوزن نفسه. وهذا ما يبين أن التوقيع هو بمثابة التمهيد للانتقال إلى التنويع، فقد بدأ المقطع الأول بقوله:

ما زال معتزلاً يموج —— ب- / ب ب- ب- /ب

وزنبق في عينه ب- ب- / -- ب-

يده ملطخة بماء الوقت ب ب- ب- / ب ب- ب- / -- ب

في يده حرير الخيل -/ ب ب - ب - / -- ب

بعد دقيقتين عميقتين يطل في كلماتكم[2]

-/ ب ب -ب- / ب ب -ب-/ ب ب -ب-/ ب ب -ب-

فلو حذفنا السببين الخفيفين من بداية التفعيلة الأولى، بوساطة الخزم لكان الوزن مفاعلتن على امتداد المقطع. ومما يسهل الانتقال بينهما أو البقاء على الوزن نفسه، أنهما من دائرة عروضية واحدة، ومتفاعلن هي مقلوب مفاعلتن والعكس صحيح. وأغلب التفعيلات تأتي أما تامة أو مضمرة في وزن متفاعلن، وتامة أو معصوبة في

١-الخزم هو زيادة في أول الأبيات على وزنها المألوف. وهي من حرف واحد إلى أربعة حروف. أما الخرم فهو على العكس من الخزم نقص في التفعيلة وليس زيادة. ومن المعروف أنهما كانا يردان في أوزان بعينها في الشعر القديم. وقد توسع فيهما شعراء الشعر الحر توسعاً فاق المعروف.

٢-انتماءات: ٥٤.

وزن مفاعلتن[1]. فهو لم يلجأ إلى زحافات وعلل كثيرة يمكن أن تميز الوزنين أحدهما عن الآخر[2]. يقول:

بكى من لوعة في قاع حسرتهِ
ولم تسمعهُ
غير الدفة المكسورة الودجين
لم تسمعه شقراءُ الجداولِ
وردة العينينِ
لم تسمعه غيرُ الريحِ مسرعةً
بكى من زرقة في القلبِ
لا تعب ولا خذلانْ
ولكن
ربما شهقتْ شجيرات البنفسجِ
في دم الإنسانِ
أحياناً[3].

إن هذا النص من وزن مفاعلتن، ولكننا لو أمعنا النظر في المقطع السابق الذي يقول فيه:

١-الإضمار: هو تسكين الثاني من تفعيلة متفاعلن فتصبح متْفاعلن وتنقل إلى مستفعلن والعصب تسكين الخامس من تفعيلة مفاعلتن فتصبح مفاعلْتن وتنقل إلى مفاعيلن..

٢- لم ترد في متفاعلن مثلاً: الوقص وهو (إضمار وخبن)، أو خزل وهو (إضمار وطي) أو حذذ وهو (قطع وحذف) أو القطع أو الإضمار والقطع. وفي وزن مفاعلتن لم يرد مثلاً: العقل وهو (حذف الخامس المتحرك من تفعيلة مفاعلتن فتصبح مفاعتن، ولا القبض وهو (حذف الخامس المتحرك من مفاعيلن فتصبح مفاعلن، ولكننا نجد في النادر جداً النقص وهو (عصب وكف) يحول مفاعلتن إلى مفاعلت وتحول إلى مفاعيلُ.

٣-انتماءات: ٦٢ -٦٣.

ويقوم من ومض الرمادِ / الدفة المعجونة الكتفين بالنيران / والموج احتمال الغامض المألوفِ / في العينين زنبقتان / أحياناً.[1]

لتبين لنا أن الوزن امتداد لوزن متفاعلن السابق. فقد انتهى بسببين خفيفين، ولو امتدا إلى الوتد المجموع من المقطع الجديد، أو جعلنا الوتد المجموع خزماً فسيكون الوزن امتداداً للوزن السابق " متفاعلن "، ويحصل هذا أيضاً في المقطع الخامس، يقول:

أمعتذرٌ/ يدٌ في حمحمات الخيلِ / سوف يطل بعد دقيقتين غريبتين / الشعرُ مندفقٌ/ وموج لا ينام[2].

وهذا فيما نعتقد سبب مهم من الأسباب التي جعلت القصيدة مدورة في أغلب سطورها. إذ وردت فيها ثلاثة مقاطع مدورة ب (١٢٣) تفعيلة. بداية من منتصف المقطع السادس وحتى المقطع التاسع. ويصح هذا على المقاطع الأخيرة من القصيدة، وبخاصة من المقطع التاسع حتى المقطع الأخير منها. إذ يبدأ المقطع التاسع بسبب خفيف لكنه يجوز أن يكون مفاعلتن، وهكذا في المقطع العاشر. أما المقطع الحادي عشر فيبدأ بمفاعلتن، وبإمكاننا إرجاعه إلى وزن متفاعلن بالخزم، يقول:

تأمّل في سراب الأفق مأخوذاً
هي الأشجارُ
حدق في رمال الشارع العربي[3].

ويجوز للمقطع الثاني عشر أن يكون من وزن مفاعلتن، كما في:

آه عبد الماء / يجهلك القراصنة المعارونَ / (التهوا بالليل) / تعرفك الصبايا الموغلات بعطرهنَّ / الدافق البحري[4].

١-المصدر نفسه: ٦٢.
٢-المصدر نفسه: ٦٣.
٣-المصدر نفسه: ٧٣.
٤- المصدر نفسه: ٧٦ - ٧٧.

فإذا أصاب التفعيلة الأولى الخزم، فسيكون المقطع في مفاعلتن. ولكننا نرجح أن يمتد الخزم إلى الوتد المجموع، ويكون المقطع في متفاعلن أيضاً. وهكذا على امتداد هذا المقطع والمقطعين اللذين يأتيان بعده. إذ يبدأ بتفعيلة مفاعيلن التي يمكن أن تعود إلى متفاعلن بفعل الخزم في الوتد المجموع، الذي يرد بالتفعيلة الأولى، يقول:

مشى في الشارع العربيٌّ مختلجاً

يجرجر ساعدين تكسَّرا

والصدرُ مفتوح لحرب ساومتْ أعداءَها

في الشارع العربي[1].

بيد أنه يعود إلى متفاعلن في بداية المقطعين الأخيرين الخامس عشر والسادس عشر، فيقول:

ما زال يخرج من هزائمهِ الكثيرةِ

بعضَ أشلاءٍ

وبعض رفاةْ

لا حيٌّ ولا أمواتهُ المرحون قد ذهبوا[2].

إن هذا الانثيال الموسيقي لا يتحقق في هذه القصيدة فحسب، وإنما يتعداها إلى كثير من القصائد، ليتسع في قصائد التنويع، حيث وجدناه ينتقل من وزن متفاعلن إلى وزن مفاعلتن، كما في قصيدة " البشارة " في ديوانه الأول. وكما سنلاحظ ذلك عندما ندرس قصائد التنويع في تجربة الشاعر الموسيقية.

ولهذا فأننا نعد القصيدة التوقيعية ذات أبعاد وجذور عميقة وأساسية من الناحية العملية في تجربة الشاعر لبناء قصائد التنويع، التي تفوق القصيدة التوقيعية بالطول وأحياناً بالعمق الفكري، فضلاً عن بنائها بناءً درامياً.

١- المصدر نفسه:٧٨.

٢- المصدر نفسه:٨٠.

ثانيا: شعر التشكيل - التوقيع الثنائي.(*)

لقد درس باحثون كثيرون هذا النوع من الشعر، وأرجعوه إلى وزن الرجز(**)، ولكنه في حقيقته أوزان جديدة. هي على التوالي: " وزن مستفعلن فاعلن، الذي أشارت إليه نازك الملائكة أولاً(١)، ووزن مستفعلن فعولن، ووزن مستفعلن مفعولات "(٢).

لقد استخدم قاسم حداد هذه الأوزان الثلاثة جميعها في تجربته الشعرية، استهلالاً من ديوانه الأول وحتى الديوان الأخير، كما هو موضح في جدول رقم (٢). ففي ديوان البشارة الصادر عام ١٩٧٠، وهو باكورة أعمال الشاعر، نجد قصيدتين على وزن مستفعلن مفعولات، هما قصيدة " يا أيها الإنسان" و"ملصقات على جدار الحب الصعب "(٣). فضلاً عن لجوئه إلى التشكيل في قصيدتين أخريين، ضمن قصائد التنويع هما القصيدة الأولى من الديوان" والحديد ساخن لا توقف الطرق " التي ينوع فيها بين المقاطع منتقلاً إلى وزن فاعلن، والقصيدة الأخيرة من الديوان نفسه هي " من أبجدية القرن العشرين العربي "(٤).

---

* سيرد كثير من القصائد، التي تلتقي مع دراسة التنويع. لذلك فأن دراستها ستكون في أحد النوعين. كما في قصيدة " أوراق الجاحظ الصغيرة ".

** لقد توهم كثير من الباحثين عندما عدّو هذه الأوزان من بحر الرجز، كما في دراسات محسن إطيمش وعبدالرضا علي. عندما درسا الشعر العربي المعاصر، مثل دراسة الدكتور عبدالرضا علي لقصيدة " أنشودة المطر " للسياب، التي وضعها في باب الرجز. وكذلك فأن الدكتور ماهر حسن فهمي وخيري منصور قد درسا قصيدة " الدم الثاني " لقاسم حداد وعدا بدايتها رجزاً.

١-لنازك الملائكة الفضل بالكشف عن هذا الوزن، إلا إنها عدته من البحور الممزوجة التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة وأسمته السريع. وأشارت كذلك إلى الوافر وجعلته من البحور الممزوجة: مفاعلتن مفاعلتن فعولن. ولكن هذا ليس بحراً ممزوجاً، إذ إن فعولن الأخيرة هي مفاعلتن أصابها العصب ثم الحذف فصار مفاعي وتحول إلى فعولن. ينظر قضايا الشعر المعاصر: ٦٨.

٢- ورد هذا التقسيم عند أستاذنا الدكتور أحمد جاسم النجدي رئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة البصرة، في محاضرة لطلبة الدراسات العليا (الدكتوراه) بتاريخ ٢٧/ ٤/ ١٩٩٤. وله كتاب في هذا المجال يعده للنشر..

٣- البشارة: ٤٨، ١٤٣.

٤- المصدر نفسه: ٧، ١٥٩.

فكأن الشاعر يريد أن يعلن عن برنامجه الشعري في باكورة أعماله الشعرية، فيقول في القصيدة الأولى من الديوان :

نأتي لكم	مستفعلن
نأتي لكم كلامنا محمل بالشوق والفزع	مستفعلن/ متفعلن/ متفعلن/ مستفعلن/ فعو
محمل برعشة العصفور . .	متفعلن/ متفعلن/ مستفعـ
بانتفاضة القلوب	لن / متفعلن/ فعولْ
نأتي لكم جراحنا تلوب	مستفعلن/ متفعلن/ فعول
ورأسنا يشكو من الوجع	متفعلن/ مستفعلن/ فعو
يا أيها الباكون في نوافذ البيوت	مستفعلن/ مستفعلن/ متفعلن / فعول
بكاؤنا أغنية حزينة الإيقاع	متفعلن/ مستعلن/ متفعلن/ مفعولْ
باردة. .ساخنة الإيقاع	مستعلن/ مستعلن/ مفعولْ
بكاؤنا يغرق في بكائكم[1] .	متفعلن/ مستعلن/ متفعلن
ويرفض الوداع	متفعلن/ فعولْ

ويستمر على هذا المنوال في الوزن نفسه " مستفعلن مفعولات " في المقطع الثاني من القصيدة. ويبدو أن هذا الوزن - برأينا - من أفضل الأوزان التشكيلية. لأنه يحتوي التفعيلتين فاعلن في بعض السطور وتفعيلة فعولن في سطور أخر[*]. في حين تسيطر تفعيلة مستفعلن على السطور الباقية. لأنها تفعيلة مهيمنة ترد في أول السطر الشعري وفي الحشو. أما في آخر السطر فقد ترد التفعيلة الأخرى

١-المصدر نفسه: ٧- ٨.

❖ وذلك لأن فاعلن هي مفعلا وفعولن هي فعولا وتنقل إلى فعولن ومفعول (- ٠) وفعو هي معو وتنقل إلى فعو.

أو قد لا ترد. وهذا مما يعد سبباً في كثرة لجوء الشاعر إلى هذا الوزن، إذ إنه ينوع في الموسيقا الشعرية.

ويستخدم الشاعر هذا الوزن في قصيدتي " يا أيها الإنسان" و"ملصقات على جدار الحب الصعب " التي تتألف كل واحدة منهما من اثني عشر مقطعاً كلها من " مستفعلن مفعولات "، يقول في الأولى:

يا أيها الإنسان	مستفعلن / مفعولْ
نحن أمام صفحة جديدة. .	مستعلن / متفعلن / متفعلن
من دفتر الأحزان	مستفعلن / مفعولْ
نحن نعيش عالماً . .	مستعلن / متفعلن
الصدق فيه يسكن الأشجار	مستفعلن / مستفعلن / مستفعـ
والأشياء والجدران	لن/ مستفعلن / مفعولْ
لكنه لا يعرف الإنسانْ	مستفعلن / مستفعلن / مفعولْ
يا أيها المصلوب فوق الباب	مستفعلن / مستفعلن / مفعولْ
هل تعرف العذاب	مستفعلن / فعولْ
وكيف يساقط كل الحب في التراب	متفعلن / مستعلن / مستفعلن / فعول
حين يموت حسرة في دمنا الحنان	مستعلن / متفعلن / مستعلن / فعول
يا أيها الإنسان[1].	مستفعلن / مفعولْ

لقد بدأ الشاعر السطور الأولى بوزن مستفعلن فاعلن، لكنه انتقل أخيراً إلى وزن مستفعلن فعولن، مما يدل على أن الوزن الأساس هو " مستفعلن مفعولات ".

١-البشارة: ٤٨- ٤٩.

وهنا ينبغي أن نشير إلى أننا في القصيدة التشكيلية لا بدّ أن نقرأ القصيدة برمتها حتى نعرف الوزن الحقيقي فيها .

ولا يختلف بناء القصيدة الأخرى عن هذه القصيدة، بل هو امتداد له . في حين يجيء التشكيل في القصيدة الأخيرة من ديوان البشارة، وهي قصيدة " من أبجدية القرن العشرين العربي " من خلال التنويع . إذ يأتي وزن " مستفعلن مفعولات " في أغلب مقاطع القصيدة الطويلة، التي تتألف من سبعة عشر مقطعاً، مرتبة على حسب حروف الهجاء العربية، وكل حرف يتفق وما يقوله في ضمن المقطع من حديث ثوري ورافض . يقول في مقطع الألف :

الأمر يختلف / فالأبجدية التي نعيشها جديدة / فنحن لا نكتب فوق الماء / لكننا نخط بالدماء / في مقاطع القصيدة / فالشاعر الشجاع يعترف / ويغمس الريشة في الجراح[1] .

وتتوالى مقاطع : (تاء) و(جيم) و(حاء) و(خاء) و(دال) و(ذال) و(زاي) و(سين) كلها في مستفعلن مفعولات . لكنه يغير الوزن في مقطع (شين) ثم يراوح بين اللجوء إليه وبين الأوزان الأخرى، وهي على التوالي : فاعلاتن ومفاعلتن وفاعلاتن مرة أخرى .

إن عودة الشاعر إلى الوزن الأساس " مستفعلن مفعولات " تدل على صوته الأول، الذي ما برح يعود إليه، في حين تدل انتقالاته إلى الأوزان الأخر على تغير في المعنى . إذ إنه انتقل في مقطع الشين إلى وزن فاعلاتن عندما رأى كل شيء يتغير كالعجين . أي سهولة تقلبه بين الحين والحين، ولكنه عندما عاد إلى نفسه الأول بمقطع الصاد ، قال :" ساعة الحصاد / تأتي سريعاً في بلادنا ويتعب الفلاح / . . "[2] . مستخدماً الوزن الأساس مستفعلن مفعولات . وهذا ما سنتناوله في دراستنا للتنويع في تجربة الشاعر قاسم حداد .

١-المصدر نفسه : ١٦١ .

٢-المصدر نفسه : ١٨٢ .

وبدءاً من الديوان الثاني وحتى الديوان الأخير لا نجد قصيدة كاملة من التشكيل، إنما يرد التشكيل في ضمن قصائد التنويع، وهذا ما يوسع قيمة التنويع، ويكسبه موسيقية لطيفة، ولا سيما في القصائد الطويلة، التي تحتاج التنويع احتياجاً خاصاً. كي لا يمل القارىء من رتابتها الموسيقية، ولخلق جو موسيقي يأتي في خدمة المعنى والحالة الشعورية التي تنتاب الشاعر لحظة الانفعال الشعري.

تبدأ قصيدة " كلمات جندي رهن الاعتقال " بوزن مستفعلن مفعولات، ثم يعود إليه بعد صفحات عدة من وزن فاعلن الذي يعود إليه أيضاً ثم ينتقل إلى أوزان: فاعلاتن فمستفعلن ثم فاعلن. يقول في المقطع الأول:

كنت واحداً من الذين يمسحون جبهة البنادق
انحنيت عندما لطخني الضابط
بالشتائم الصفراء
كنت لا أزال راكضاً عبر ظلام الخوف
وكانت البنادق،
أسطورة تداعب الأطفال[1].

ولعل خروجه إلى فاعلن وفاعلاتن في المقاطع الأخر ما يؤكد صلة القرابة بين تفعيلات هذه الأوزان. فتفعيلة فاعلاتن تزيد على تفعيلة فاعلن بسبب خفيف فقط. ووزن فاعلن يقع في ضمن وزن مستفعلن فاعلن، أو مستفعلن مفعولات. مما يؤكد أن الانتقال بين هذه الأوزان يؤول إلى غاية موسيقية أيضاً، فضلاً عن كونه نقلة معنوية أيضاً.

أما الوزنان الآخران فقد وردا عند حداد ببعض المقاطع، ولكنهما ليس

١- خروج رأس الحسين من المدن الخائنة: ١٩ - ٢٠.

بكثرة وزن مستفعلن مفعولات. والجدول الآتي يوضح كيفية تناول الشاعر لهذه الأوزان الثلاثة.

جدول رقم (٣) يبين الأوزان التشكيلية في تجربة قاسم حداد

ت	الديوان	مستفعلن فاعلن	مستفعلن فعولن	مستفعلن مفعولات	الملاحظات
١	البشارة	-	-	٤	ورد هذا الوزن في قصيدتين تامتين وفي أخريين يعتمدان التنويع.
٢	خروج رأس الحسين من المدن الخائنة	-	-	١	ورد في قصيدة متنوعة الأوزان.
٣	الدم الثاني	-	٢	٣	وردا في القصائد المتنوعة الأوزان.
٤	قلب الحب	-	-	-	الديوان نثري.
٥	القيامة	-	-	-	الديوان قصائد توقيعية.
٦	انتماءات	٥	٣	٨	وردت هذه الأوزان في القصائد المتنوعة الأوزان
٧	شظايا	-	-	-	الديوان نثري.
٨	النهروان	-	-	-	الديوان نثري.

وتتضح تجربة الشاعر الموسيقية في ديوانه الثالث " الدم الثاني "، الذي نعده نقطة التواصل الحية في تجربته الشعرية. إذ إن كل ما جاء بعده يعد امتداداً وتواصلاً لهذا الديوان معنوياً وموسيقياً. استخدم الشاعر في هذا الديوان الأوزان التشكيلية، بدءاً من الصفحة الأولى فيه، التي استخدم فيها وزن " مستفعلن فعولن " بقوله:

أنت. وهل يجهلك العاشق. أنت

مستعلن / مستعلن / مستعلن / مـ

تغسلين اللغة المزهوة اللون . هنا لغم

تفعلن / مستعلن / مستفعلن / مستعلن / مستفـ

وفي خديك أو في العطش الشمسي خيط

علن / مستفعلن / مستعلن / مستفعلن / مسـ

تنشرين اللغة المألوفة الغريبةْ

تفعلن / مستعلن / مستفعلن / فعولن

هل بيننا جسر من الخوف[1].

مستفعلن / مستفعلاتان

ثم ينتقل في السطر الآتي إلى وزن فاعلاتن مباشرة، مما سنتناوله في أوزان التنويع. ويعود إلى التشكيل بوزن مستفعلن مفعولات، بعد انتقالات عدة في أوزان هي: فاعلاتن وفعولن وهلم جرا.

وهنا ينبغي الإشارة إلى نقطة مهمة، وهي أن الشاعر يجعل كل شيء تابعاً للمعنى، حتى الموسيقا، فهي تبع للمعنى - كما في استخدامه للنقطة في داخل الأسطر الشعرية وفي نهاياتها. كما يتضح من النص السابق. فقد توقف بنقطة، وكان ينبغي أن يستمر، لأننا بالتوقف سنقطع التفعيلة إلى قسمين. وما ذلك إلا لكونه يهتم بالمعنى أولاً. وهذا كثير جداً في دواوينه، ولا سيما في هذا الديوان (الدم الثاني)[2].

تقول لي جرادة الذهب	متفعلن / مستفعلن / فعو
وكنت في الصلاة	متفعلن / فعول
تقول لي	متفعلن

١-الدم الثاني: ٥.

٢- ينظر على سبيل المثال (الدم الثاني): ٦، ٧، ١٠، ١١، ١٢، ١٤، ٢٢، ٢٣، ٣٠، ٣٢، ٣٣، ٣٥ ..الخ.

طير من القلاة	مستفعلن / فعول
يجيء من عذابه	متفعلن / متفعلن
فاقتح له الحياة	مستفعلن / فعول
رأيت	متفعـ
جاء الطائر الغريب	لن / مستفعلن / فعول
وكنت في اللهب[1].	متفعلن / فعو

هذا المقطع من وزن مستفعلن فعولن ثم يأتي بمقطع عنوانه (رسالة) من وزن مستفعلن مفعولات، يقول فيه:

سمعت يا خاتون / قالوا بأني خاشع في طلل مسكون /

متفعلن / مفعولْ　　　مستفعلن / مستفعلن / مستعلن / مفعولْ

وأنني خلعت ثوب الله / أظلل الشمس أسوي شك هذي الأرض /

متفعلن / متفعلن / مفعولْ　　　متفعلن / مستعلن / مستفعلن / مسفعـ

في ترابها يقين / أعرف يا خاتون[2].

لن / متفعلن / فعولْ / مستعلن / مفعولْ

وهكذا يأتي كل مقطع بوزن جديد، فتأتي أوزان متتالية هي: فاعلن، مفاعلتن، فاعلن، فعولن، فاعلن، مستفعلن فاعلن، مستفعلن مفعولات، مستفعلن، فاعلن، فاعلن (بمقطعين)، مستفعلن فعولن، مستفعلن مفعولات،، مستفعلن فاعلن، مفاعلتن، فاعلن، مستفعلن فعولن، فاعلن، مستفعلن فاعلن (بمقطعين)، ثم مستفعلن مفعولات، (بالمقاطع الأربعة الأخيرة). يقول في مقطع (رسالة) وهو بوزن مستفعلن فاعلن:

مفتوحة فوه هذي الأرض في يقظة　　　مستفعلن / مستفعل / مستفعلن / فاعلن

١-انتماءات: ٧.

٢-انتماءات: ٨.

عطشانة للماء	مستفعلن / مفعول
والنهر قارورة	مستفعلن / فاعلن
حبيبتي خاتون في زينة	متفعلن / مستفعلن / فاعلن
أمام مرآة على رأسها	متفعلن / مستفعلن / فاعلن
زجاجة	متفعلن
والشمس مكسورة[1].	مستفعلن / فاعلن

مما يدل على أن هذه القصيدة من أهم قصائد التشكيل وأشملها. ولكنها جاءت في ضمن قصيدة منوعة الأوزان، شملت الأوزان التشكيلية برمتها. وهو دليل على دراية الشاعر بهذه الأوزان ومعرفته باستخداماتها، التي يبدو أنه يفضل استخدامها في قصائد التنويع. على الرغم من أنها جاءت في ديوانه الأول (البشارة) منفردة في قصيدتين تامتين. كما سبق أن طرق هذا الموضوع في الصفحات السابقة.

ومن هذه القصيدة وغيرها يمكننا القول أن استخدام الشاعر لهذه الأوزان التشكيلية والتوقيعية ما يدل على ناحية فنية، تلحق بالتنويع، الذي سنتناوله في الصفحات الآتية. وهو ما يؤكد هنا تبعية هذه الأوزان للمعنى والنظر إلى الأوزان على أساس أنها وزن واحد، إلا إنه لم يتحام عن الوزن الشعري، ولم يلفظه إلا في مقاطع معدودة، حيث يعتمد في كثير منها التداخل بين التفعيلات. بمحاولته جعل هذه الأوزان وزناً واحداً، بالمداخلة بينها. ويعزز رأينا ما جاء في قصيدة (البحر) التي سبق أن تحدثنا عنها في أوزان التوقيع.

ثالثا: التنويع:

يعد انتقال الشاعر من وزن إلى آخر في القصيدة الواحدة من ظواهر التنويع الموسيقي المهمة عند الشاعر قاسم حداد. وهو ما يمكن ملاحظته في تجربته

١-المصدر نفسه: ١٥.

الشعرية بصورة عامة. فقد أدى إسراف الشاعر في هذا الشأن إلى المبالغة في أغلب الأحيان.

لقد استخدم حداد التنويع بنوعيه، المقطعي وبين السطور، في كثير من قصائده، فهو ينتقل أحياناً من وزن إلى آخر، عندما ينتقل إلى مقطع جديد، وأحياناً ينتقل إلى الوزن الجديد في المقطع الواحد، أي بين السطور. مما نوّع تجربته الموسيقية. لا سيما حين ينبع التعدد "من إحساس الشاعر بضرورة التعبير عن تجربته من خلال إيقاعات متعددة بحيث تتموج موسيقاه مع تموج عاطفته، ومع اختلاف معانيه"[١].

وهنا لا بدّ من أن نربط التنويع بالقصيدة الطويلة، لأن معظم القصائد الطويلة عند حداد تميل إلى الإفاضة والاستطراد، وهي لهذا بحاجة ماسة للتنويع. مع الأخذ بالحسبان أن كثيراً من القصائد الطويلة لا تخلو من الاستطرادات والزوائد التي يبالغ فيها. وهذا لا يشمل قصائد شاعرنا فحسب وإنما يمتد إلى أغلب القصائد العربية الحديثة. بحيث يرى طراد الكبيسي: أن أغلب القصائد العربية، التي تشكو بهذا القدر أو ذاك من الزوائد والاستطراد بأنها " تنتمي في طولها إلى البنية البلاغية أكثر منها إلى البنية الفنية المتماسكة "[٢].

وقد لاحظ أحد الباحثين على قصيدة الشباب أنها عموماً ذات جمل سردية طويلة، نثرية السياق تمتزج بجمل قصيرة مشعة ومركزة. وسماها طبقات من الأقوال في بنية واحدة "[٣]. وهذا ما يمكن ملاحظته على قصائد قاسم حداد، فالجمل عنده لا تأتي على وتيرة واحدة، إذ تمتد أحياناً امتداداً مسرفاً، ثم تأتي جمل أخر مركزة ومختصرة. ويصاحب هذا التنويع تنويع الأوزان في القصيدة الواحدة. بحيث تأتي هذه الجمل بوزن والجمل الأخر بوزن مختلف، كما في قوله:

سيبقى الجنون لنا راية

١-الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة - د. صالح أبو أصبع: ١٩٥.

٢-كتاب المنزلات: ١/ ٢١١.

٣-قصيدة الشباب - أسئلة الحداثة وتحدياتها، د. شربل داغر، في ضمن كتاب الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، بحوث المربد، المحور الخامس، من هموم الشعر العربي: ١٢.

وتبقين أنت

وأنت التي ودعتني كثيراً ولكنها لا تسافر

وأنت التي حولتني قصائد خوف

ولكنها علمتني أغامر

وأنت -

أنا أذكر الآن - قلت:

لم لا تبقى معي

لم لا أبقى معك

لم لا نبقى معاً؟

ولكنها عذبتني[1].

فقد غيَّر الوزن إلى وزن فاعلاتن عندما تغير المعنى ونوعية الجملة، وحتى الخطاب. فبعد أن كانت الجمل تتوالى مسرفة في طولها، بوزن فعولن، جاءت ثلاث جمل مركزة وتحمل معنى آخر - (لم لا تبقى معي..) -. لذلك حصل التغير في الوزن. ولكنه في السطر الأخير عاد إلى الوزن فعولن عندما عاد إلى معناه السابق.

لذلك فنحن لا نعد هذا ارتباكاً في الإيقاع أو "اضطراب الأنغام" كما سماه الدكتور ماهر حسن فهمي، عندما درس هذه القصيدة بإشارات مقتضبة[2]. لأن الشاعر -برأينا- استخدم هذه الوسيلة الفنية لإغناء قصيدته بالموسيقى ولدفع الرتابة والملل من القارىء، عندما يقرأ قصيدة تبلغ خمساً وثلاثين صفحة.

إن هذا التنويع واضح في تجربة الشاعر منذ بداياتها، فقد رأيناه ينتقل في أول قصيدة له من التشكيل بوزن مستفعلن مفعولات في المقطعين الأول والثاني إلى وزن

١-الدم الثاني: ٨- ٩.

٢- قضايا في الأدب والنقد: ٢٣٧.

فاعلن في المقطع الثالث، عندما غيَّر الوزن تبعاً للتغير في المعنى والحالة الشعورية. إذ بدأ قصيدته بقوله:

نأتي لكم كلامنا محمل بالشوق والفزع

محمل برعشة العصفور

بانتفاضة القلوب

نأتي جراحنا تلوب

ورأسنا يشكو من الوجع

يا أيها الباكون في نوافذ البيوت

بكاؤنا أغنية حزينة الإيقاع[1].

ويمضي على المنوال نفسه في المقطع الثاني، لذلك يستمر على هذا الوزن، ولكنه في المقطع الثالث يغير اللهجة والمعنى فيقول:

يا طفل الشمس الآتي من عين الشمس

أبعث ساعدك الأسمر يحضن فجر الغد

ارفع هامتك المزروعة بالورد

والمس أوتار الأغنية

ما عادت في الدنيا أوتار تخشى اللمس

يا طفل اليوم الآتي

احمل مطرقة الوالد

حطم أسوار التاريخ الفاسد

....

واغرسها - يا طفل الآتي - في عين

١-البشارة: ٧-٨. وقد ورد النص في الصفحات الأولى من البحث.

الخائف من شمسك[1].

إن الانتقالة حصلت هنا بسبب التغير في المعنى. وتغير لهجة الخطاب أيضاً. فكرر (ياء) النداء، وكرر فعل الأمر: ابعث، ارفع، المس، احمل، حطم، اضرب، اصنع، اغرس. وكرر الفعل (ما دام) الذي يدل هنا على الإصرار والصمود برغم المعاناة.

وفي قصيدة البشارة انتقل إلى وزن مفاعلتن في السطور الأخيرة، بعد أن كانت معظم سطورها الشعرية في وزن متفاعلن. يقول:

سيزيف مثلك سوف نذهب للنهار

سنغوص في قلب البحار

نجتاح قلب الليل. . قلب المستحيل

ونحمل الإنسان

نحرق شواطئنا

كلاب البحر والأحزان.

ثم ينتقل مباشرة إلى الوزن الجديد، بعد أن تغيرت لغة الخطاب، يقول:

غداً نرحل / غدا نرحل / غداً يا حبنا الأول / غداً نرتاد الليل فوق البوم والمحمل / غداً نرحل / نعيد حكاية البحار يا أمي / من الأول[2].

ولجأ الشاعر إلى التنويع أيضاً في القصيدة الأخيرة من " البشارة "، وهي قصيدة " من أبجدية القرن العشرين العربي " التي اعتمد في أغلب مقاطعها التشكيل، من المقطع (ألف) حتى المقطع سين، أي بتسعة مقاطع ثم انتقل إلى وزن فاعلاتن في المقطع شين، عندما انتقل إلى معنى يختلف عن المعنى السابق، وهو تصرفات ورغبات السلطان أو الحاكم الذي يود جعل كل شيء تحت طوعه وتصرفاته، يقول:

١- المصدر نفسه: ٣١ - ٣٢.

٢-البشارة: ١٨٠.

كل شيء كالعجين

قلعة السلطان والحراس . .

والسور الحصين

والجواري وملايين العبيد . . . "[١] .

إلا إنه عاد إلى الوزن مستفعلن مفعولات عندما عاد إلى المعنى الأول بالمقطع (صاد)، يقول :" وساعة الحصاد / تأتي سريعاً في بلادنا ويتعب الفلاح "[٢] . أي أن عودته إلى الوزن الأساس كانت بمثابة الرجوع إلى الوضع الصحيح . ويقول في المقطع (طاء) :

طرقنا بابكم مرات / نبغي الحب والقوة / كما الفقراء يا أحباب / نبغي اللحظة الحلوة / جرحنا في شغاف القلب / عدنا في مآقينا / دموع الذل والحسرة / وقيد في أيادينا/ طرقنا بابكم مرات[٣] .

تكثر في هذا المقطع الجراح ، والدموع ، والقيود . . حيث نحس أنه يعود إلى ما تكلم عليه سابقاً ، عندما غير الوزن الأساس . ولكنه عندما يتقمص صوت اللاجئين يعود إلى الوزن الأساس " مستفعلن مفعولات " . بقوله :

عشرون ليلاً بارداً ونحن في العراء

أكفنا جامدة على حدود الشوك والأنواء[٤] .

نلمس هنا ذلك الرنين والصوت الهادر ، كما هو الشأن في بداية القصيدة ، حيث أن التصميم على مقارعة المستبدين واضح وجلي ، على الرغم من كثرة المعوقات والسلبيات . وهكذا يستمر في بقية المقاطع ، بحيث يتحول الأمر في نهاية القصيدة إلى صرخة عالية ومدوية تعلو أعنان السماء ، عندما يقول :

١-المصدر نفسه : ١٨٢ .

٢-المصدر نفسه : ١٨٥ .

٣-المصدر نفسه : ١٨٢ .

٤-المصدر نفسه : ١٨٧ .

استيقظوا يا أيها الرجال / يا شاربي الخمور في موائد الأنذال /
الحب لا ينفع حين يحقد الإنسان / تعلموا الحقد ولو للحظة /
لتنقذوا الأوطان[1].

فالشاعر كان موفقاً إلى حد كبير في هذه الانتقالات الموسيقية من خلال مقاطع القصيدة. إذ كان لا بدّ من حالات استراحة وجر النفس من متابعة الأسلوب الجهوري والثوري الرافض بحالة توقف مؤقتة، ثم متابعة هذا النفس الثوري بحيث نرى أن هناك تدرجاً وسلماً للصعود والهبوط الموسيقي والمعنوي الحاد والواطىء، متمثلاً بالوزن الأساس (مستفعلن مفعولات) ووزني فاعلاتن ومفاعلتن.

ويتكرر هذا الأمر في دواوينه اللاحقة، ولا سيما عندما يختلط التنويع بالتشكيل. بحيث يمكن أن نعدهما من التنويع. فكما رأينا أن التشكيل يرد في ضمن أوزان التنويع كثيراً.

ويتضح هذا أيضاً في قصيدة " كلمات جندي رهن الاعتقال "[2].، التي يستهلها بوزن مستفعلن مفعولات، ثم يعود إليه أيضاً ليردفه بوزن فاعلاتن، ثم ينتقل إلى التشكيل أيضاً.

إن تفعيلات هذه الأوزان تلتقي بعضها مع البعض الآخر. فلا يفصل فاعلن عن فاعلاتن سوى سبب خفيف، يمكن أن يضاف إلى فاعلن فتصبح فاعلاتن، ويمكن أن يحذف من فاعلان فتصبح فاعلن. ويحتوي وزن مستفعلن مفعولات على تفعيلة فاعلن التي يجوز أن تأتي في بداية السطر الشعري أو في نهايته لوحدها، وهلم جرا. وهذا ما يجرنا إلى القول إن الشاعر يمضي جاداً في تأكيد وحدة الأوزان والنظر إليها على أنها وزن واحد، يمتلك تنوعاً وتداخلاً دقيقاً بين تفعيلاته المتعددة.

١-المصدر نفسه: ١٩٤.

٢-ينظر القصيدة في ديوان " خروج رأس الحسين من المدن الخائنة: ١٩.

يصل التنويع إلى أبعد الحدود في قصيدة " حبيبتي الخروج من الدهشة " التي اعتمد فيها فضلاً عن تداخل الأوزان وتنوعها، التداخل بين فاعلن / فعولن. مما سنتناوله في قصيدة النثر، تنويعاً جديداً يتمثل بمجيء تفعيلتي مستفعلن فاعلاتن في مقطعين منها، وهما تفعيلتان تردان في وزن المجتث، يقول:

تحت الرماد شرار
إن الوسادة شوك، يا وقفة واحتجاج
السجن صار طريقاً مسنناً
للشمس صار كتاباً
ومدخلاً للمدينة[1].

ولعل هذا يذكرنا بما شاع في الثلاثينيات من القرن العشرين، ولا سيما عند أبي شادي والشعر المهجري. إذ ينوع الشاعر في الشعر التقليدي (العمودي)، فتأتي بعض الشطور تامة وبعضها الآخر ناقصاً. ولكننا في هذه القصيدة لا نعتقد أن هذه شطور من بحر المجتث بقدر ما هو تداخل مستفعلن وفاعلاتن. ويتضح هذا كثيراً في النص الثاني عندما يقول:

في القصر رأس قديم
والأرض شيء غريب بحجم لعبة طفل
جرادة أو يمامة
والأرض نار أليفة
مذابح نحن صرنا
والقبر يركض مثلي
يسند فتق العساكر، أو شارعاً للنمات
قد صار سجناً طويلاً

١-خروج رأس الحسين من المدن الخائنة: ٣٧- ٣٨.

أعني حدود بلادي (نهراً خليجاً، محيط)
نحن هنا، أين نحن
هل غابت الشمس فينا، هل كل شيء سراب
هل جاوبتنا السؤالات[1].

لا يجوز كتابة هذه السطور الشعرية على الطريقة القديمة إلا مع بعض التحوير في الترتيب، وكما يأتي:

في القـــــصر رأس قـــــديم	والأرض شـــــيء غريـــــب
(مـــــستفعلن / فـــــاعلاتن	مـــــستفعلن / فـــــاعلاتن)
بجـــــم لعبـــــة طفـــــل	جـــــرادة أو يمامـــــة
والأرض نـــــار أليفـــــة	مـــــذابح نحـــــن صـــــرنا
والقـــــبر يـــــركض مثلـــــي	يـــــسد فتـــــق العـــــساكر
أو شـــــارعاً للممـــــات	قـــــد صـــــار سـجناً طـــويلاً
أعـــــني حـــــدود بـــــلادي	نهـــــراً خليجـــــاً، محـــــيط
نحـــــن هنـــــا، أيـــــن نحـــــن	هـــــل غابـــــت الـــــشمس فينـــــا
هـــــل كـــــل شـــــيء ســـــراب	هـــــل جاوبتنـــــا الـــــسؤالات.

من الواضح أن الشاعر لو كتب هذه السطور على الطريقة التقليدية، لكان منفراً للقارئ العادي، لأنه سيغدو نظما لكلام عادي. بيد أنه يعد مقبولاً من خلال سياقه الذي ورد فيه. ويتفق ذلك وما ذهب إليه بعض الباحثين بقوله: إن حركة الشعر الحر ليست حركة عروضية، بل حركة نمو حتمته طبيعة الحياة[2]. لذلك فهو

١-المصدر نفسه: ٣٩.
٢-قضايا في الأدب والنقد: ٢٢٦.

ليس شعراً تقليدياً، وإنما جاء على سبيل تعدد الأنغام في القصيدة. بدليل خلطه بسطور النثر التي وردت في القصيدة.

إن هذا التنوع هو الرابط بين مفاصل القصيدة، وهو الذي يمنحها وحدة لا تستطيع أية حالة أن تخلعها عليها. فتعدد الأنغام والأصوات والموسيقى وربطها بوحدة عضوية هو الأساس الذي تبنى عليه التجربة الشعرية الجديدة. بعيداً عن ربط أجزاء القصيدة ومفاصلها بالموسيقى الخارجية، التي تقوم عليها القصيدة التقليدية غالباً.

ويزداد التنويع اتساعاً في الديوان الثالث "الدم الثاني" الذي يبنى من ست قصائد. يستخدم في ثلاث منها، وهي القصائد الطويلة، التنويع، والثلاث الباقية (القصيرة) التوقيع. وهذا ما أكّده خيري منصور عندما قال: "كان ينبغي لنا.. أن نقرأ الديوان من هذه القصيدة"[1].، عندما كان يتحدث عن القصيدة الأخيرة من الديوان وهي (زهرة الحزن) التوقيعية، لكون التوقيع سابقا على التنويع، ولا يشمله التعقيد الموجود في التنويع.

ولعل قصيدة "الدم الثاني" من أهم هذه القصائد، إذ اعتمد فيها التشكيل والتنويع، كما بينا ذلك سابقاً. إذ يبدأ بوزن مستفعلن فعولن ثم ينتقل إلى وزن فاعلاتن، يقول:

كيف لا يطلع هذا الوهم من نافذتي
كيف لا نافذة تفتح في النوم ولا ريح تجيء
كيف لا أعرف. لا أعرف
تجلس الصرخة الآن بين الحدائق.
تستصرخ الموت أو تستغيث
عن الجرح بالرمح[2].

١-أبواب ومرايا - مقالات في حداثة الشعر: ١٢٤.
٢-الدم الثاني: ٧-٨.

فقد انتقل إلى وزن فعولن في سطر واحد . بعد أن كان الوزن فاعلاتن . إذ إن السبب الخفيف في أول كلمة (تجلس) يعود على فعلن السابقة. ثم يعود إلى فاعلاتن في سطور أخرى كما أوضحنا ذلك في الصفحات السابقة.

ومما يضاف إلى التنويع، أن الشاعر في بعض الأحيان يترك بياضاً أكبر مما هو معتاد بين السطور الشعرية، وفي أحيان أخر لا يترك ما يدل على انتقالته. إذ رأيناه في النص السابق ينتقل خلال السطر الواحد. وانتقالاته في السطور الجديدة كثيرة، جاء كثير منها في ثنايا البحث. ولكنه يترك فراغا واضحا يدل على انتقالته الموسيقية في كثير من قصائده، كما في قصيدة الدم الثاني. فقبل أن ينتقل إلى وزن مستفعلن مفعولات في قوله:" وقفت بين شفرة الحب وأول القراءة/ كانت يدي صديقة العشاق، كنت الشجر الخجول. . "[١]. ترك فراغاً واضحاً قبل قوله:

تسألكم نزهة في السؤال / توزع أسمالها ثرة في الدخول /

وتغلق فخذين جنا بوقت الخروج / لتفتح دفتر عشاقها الضائعين /

ولست وحيداً[٢].

وفي بعض الأحيان يترك الفراغ ولكنه يبقى على الوزن نفسه، كما في قوله:

تعالي. سيعرفك العاشقون المعارون للنار

يعرفك الناهضون من النوم

يعرفك التائهون[٣].

فهذه السطور الشعرية في وزن فعولن، وبعد أن ترك فراغاً استمر على الوزن السابق نفسه،بقوله:

أنا شهوة الهدم

١-المصدر نفسه: ٢١.

٢-المصدر نفسه: ٢٠-٢١.

٣-المصدر نفسه: ١٢. وينظر نفسه:٢٩.

كل السلاطين أحذية للغزاة

تساءلت

هذا مضيق يبرزخنا بين فخذيه[1].

ويكثر ذلك في قصائد كثيرة على امتداد تجربته الشعرية[2]. وفي الديوان الأخير " النهروان " الذي يشتمل على قصيدتين طويلتين فقط، يستند إلى قصائد التنويع. إذ اعتمد في القصيدة الأولى التنويع بين المقاطع، فجاءت قصيدة " الوردة الرصاصية " بستة عشر مقطعاً موزعة بين أوزان متفاعلن وفاعلن ومفاعلتن وفاعلاتن.

ولكننا في بعض المقاطع نحار بين أن نضعها في خانة وزن متفاعلن أو وزن مفاعلتن. إذ ينطبق ما تكلمنا عليه في التوقيع على هذه المقاطع. فمن خلال الخزم والخرم يمكن أن نعد وزن متفاعلن هو وزن مفاعلتن والعكس صحيح. كما نجد ذلك واضحا في المقطع الثامن الذي يقول فيه:

وردة للبحر / أشكال لموت الأرض / عرش للذي يغزو /

قالت واحتمت بالخنجر الدامي / لها قتل وللشعراء فاجعة الكلام /

وللذي يرتد قبر / لم يعد قبر[3].

وهنا يصح أن يكون الوزن متفاعلن إذا كان الخزم في السبب الخفيف والوتد المجموع، أما إذا كان الخزم في السبب الخفيف فقط، فالوزن هو مفاعلتن وعلى امتداد المقطع.

أما القصيدة الثانية التي تتألف من أحد عشر مقطعاً، فاعتمد الشاعر فيها وزن فاعلن وجعله الوزن الأساس، وهو يتكرر في المقاطع: الأول والثالث والرابع والسادس

١-المصدر نفسه: ١٨٢.

٢- ينظر على سبيل التمثيل: خروج رأس الحسين من المدن الخائنة: ١٥، ١٦، ١٧. إذ استمر على الوزن ذاته ولكنه في قصيدة حبيبتي الخروج من الدهشة: ٣٢، انتقل إلى وزن فاعلن، بعد أن كان في وزن فعولن. ويتكرر ذلك في دواوينه اللاحقة، كما في النهروان ٢٩، إذ استمر على الوزن نفسه.

٣- النهروان: ٢٦ -٢٧.

والسابع والثامن والتاسع. واعتمد التداخل في المقاطع الأخر. والتداخل غالباً ما يكون بين فاعلن وفعولن. وكما سنتناول ذلك في التضمين النثري، إلا أننا سنأخذ مثالاً بسيطاً على التداخل. وهو ما يرد في المقطع الثاني - مثلاً - المعنون بـ: قولي له الخروج، يقول فيه:

في هذا اللهب المستريب الذي يعانق
تتعلم الأشجار كيف تشحذ السيوف الكسولة
وتجلس الخميرة في رواق
تقول للأصابع المضطربة: ابدأي
فتبدأ
مثل النهايات الأولى لخروج يغتصب الرمل
حيث جنية النخل تخلع أعضاءها[١].

يتكرر مثل هذا المقطع في هذه القصيدة، وغيرها، وفضلاً عن تداخل التفعيلات، يدخل النص جو الغموض المطبق، فتكاد لا ترى إلا بصيصاً، ربما يدلك على مقصد الشاعر وربما لا يدلك. إلا أننا - نعثر - على بعض السطور الموزونة كما في السطرين الأخيرين من هذا المقطع.

وسنتناول في الصفحات الآتية ما يكمل تجربة الشاعر الموسيقية بثلاث نقاط، هي القافية والتضمين النثري وقصيدة النثر.

القافية

لم يتخل الشاعر قاسم حداد عن القافية تخلياً تاماً. فهو يلح عليها في بعض القصائد، حتى لتبدو " أحياناً مقحمة وناتئة وأشبه بالتثنية الرياضية "[٢]. كما في

١-المصدر نفسه: ٥٥.

٢- أبواب ومرايا: ١٣٢.

قصيدة " زهرة الدم " في ديوانه الثالث الدم الثاني. وقد أشرنا إلى قصيدة البشارة فيما سبق، إذ إنها ذات قافية واحدة ولكن حرف الروي مختلف. وقد تناولنا مثالاً من هذه القصيدة فيما سبق.

لكن الشاعر يعتمد في معظم قصائده القافية المتداخلة، وأحياناً المتسلسلة لبضعة أسطر. ولا وجود للسطور السائبة، كما تسميها نازك الملائكة، في قصائده إلا فيما ندر، وبخاصة مع توالي قصائده ومع ركوب موجة التدوير(*) الذي وجدناها في قصائد انتماءات خاصة وهو يمتد لبضعة مقاطع.

وحتى في هذه السطور فقد عوض عنها باللازمة التي يعود إليها بعد عدة أسطر، وهي بمثابة " الموشح الحر " عند نازك الملائكة. " لأنه ذو لازمة لها قافية معينة تعود إليها باستمرار كما أن القافية اللازمة في الموشح تبقى تعود في نهاية كل مقطوعة "[1]. وكما هي قصيدة المدينة. إذ تصبح اللازمة سطراً يتكرر بعد توالي عدة سطور، مثل قوله: " كيف أترجم نفسي" وتكرار هذه اللازمة ربما يعوض عن فقدان كثير من السطور للقافية. ويتضح اهتمام الشاعر بالقافية بقوله:

هل جمرة القبر أنا أم ثلجة الحياة
هل أول الأرض أنا أم آخر الحياة – وهل إلهي
حاكم أم أنني إله[2].

لقد جاءت القافية في آخر كلمة من السطرين الأول والثالث، ولكنها في حشو السطر الثاني، فضلاً عن كون وزنهما واحداً. وهو فعول (ب -ْ). وهذا يبين أن هذه القافية ناتئة ومقحمة. ولكنه يجعل بعض القوافي متداخلة ووقعها جميل، كما في قوله:

١. تعالوا إذن. غيِّروا شكل أجسادكم

---

* – التدوير: هو ظاهرة اتصال موسيقي في البيت أو السطر الشعري بما يليه، سواء أكان ذلك لاتصال الوزن أم لاتصال المعنى مما يستدعي نفساً متواصلاً. ينظر الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: ٢٧٩

١- سيكولوجية الشعر: ٥١ – ٥٢.

٢- الدم الثاني: ٣١.

٢. ثم صيغوا الخرائط كي تضحك الأرض
٣. كي يدخل الرقم في الحرف والوطن الطفل
٤. في الأصل
٥. ينتشر الوعد كالوعد. والحزن سيدنا
٦. فيا لذة الفضح، لا شيء يفصل بين الوساوس
٧. والصوت غير البكاء
٨. ولا شيء يبكي سوى العورة النائمة
٩. هو الخشب المر والرحلة الواقفة
١٠. ونافذتان على الكون
١١. وواحدة تعرفين اختياراتها الشائكة
١٢. وواحدة تعرفون السطوع الطفولي في الماء والسر
١٣. اخلعوني من القيد كي تنصبوني على القوس
١٤. لا يدخل الضوء إلا العصافير في الفجر
١٥. والمهرة الخائفة.[1].

فالسطور (٨، ٩، ١١، ١٥) لها قافية وروي واحد، وكذلك فإن لها وزناً واحداً هو (فعو). لكن السطر الأخير يختلف عن السطور(٨، ٩، ١١) لأنه ذو تفعيلتين، في حين أن السطور الثلاثة الباقية خماسية التفعيلات. على الرغم من أن هذه السطور تختلف عن كثير من السطور الشعرية ذات التفعيلات الخماسية أيضاً، وهي (١، ٢، ٣، ٥، ١٤) بالقافية.

وفي القصيدة ذاتها يقول الشاعر:

١. غيِّروا شكل أسمائكم
٢. غيِّروا الشعر والخبز والعشب لكن

١- الدم الثاني: ٢٢ - ٢٤.

٣ . دعوني أغني دمي مرة قبل موتي
٤ . دعوني أوقع تاريخي المستهام ارتعاشاً
٥ . بصوتي
٦ . لكم صوتكم
٧ . وهي صوتي
٨ . أنت . ورائحة الثورة الطفلة الوجه . أنت
٩ . غيِّروا شكل أطفالكم
١٠ . غيِّروا الصوت إيقاعه في دمائي . تغيرت[1] .

فالسطران (١ ، ٩) متوازيان في عدد التفعيلات ـ بثلاث تفعيلات لكل سطر ـ ولهما قافية وروي واحد . (عن وجود تفعيلات لكل منهما ولهما قافية وروي واحد) . والسطر العاشر له خمس تفعيلات أيضاً ولكنه يختلف في الوزن وحركة الروي . والسطران الخامس والسابع يلتقيان بالوزن والقافية والروي وعدد التفعيلات - واحدة لكل منهما-

وهكذا يتضح أن الشاعر كان مهتماً بالقافية على نحو خاص ، إلا إنه ابتعد عن القافية المعروفة بالشعر العربي القديم ، وأصبحت القافية عنده جزءاً من عوامل التوصيل النفسي ، وليس عامل فصل بين الأبيات كما كانت في السابق . لذلك نرى أن ما ذهب إليه الدكتور عز الدين إسماعيل هو عين الصواب عندما قال : إن القافية "قائمة في الشعر المعاصر الجديد وإن أخذت شكلاً آخر هو في الحقيقة أصعب مراساً من القافية القديمة" [2] . لذلك ينبغي تفحصها بدقة ومن خلال نصوص كثيرة ، لكننا اقتصرنا هنا على ما يؤكد وجودها في شعر قاسم حداد نشداناً للاختصار .

١- الدم الثاني : ٣٤ .
٢- الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : ١١٣ .

التضمين النثري:

استخدم الشاعر قاسم حداد كثيراً من المقاطع النثرية، أو السطور النثرية في ضمن كثير من قصائده. وهو أحد الأشكال المهمة التي تساعد على فهم تجربة حداد الشعرية.

لا شك أن هناك تمايزاً في قوة الانفعال بين الشعر والنثر، تجعل الشاعر عندما يضمن قصيدته مقطعاً نثرياً فإنه يأتي به تلبية لضروة نفسية أو لضروة فنية. وإلا فإنه سيغدو أشبه بملصق أو لعبة شكلية مجانية(1).

لقد وصل الأمر بالشاعر لأن يدخل كلاماً نثرياً عادياً، ووضع أرقاما رياضية، كما في كتابة المذكرات اليومية، لا سيما في ديوانه الثاني " خروج رأس الحسين من المدن الخائنة ". ففي قصيدة " حبيبتي الخروج من الدهشة " ينتقل بين أوزان عدة ويداخل بين بعضها كما في مستهل القصيدة، التي تسود فيها تفعيلة فعولن وتتداخل مع فاعلن. ثم يفصل بين كل وزن على حدة. ثم ينتقل إلى وزن فاعلاتن ويعود إلى التداخل بين فعولن وفاعلن، ثم يأتي وزن متفاعلن ثم فاعلاتن(*). فالنثر الذي نقصده هنا، وسوف نجتزء ما يسبق النص النثري بسطور - اختصاراً - يقول:

اخرجوا من هاتك الأسماء / ليس نزهة / رقصاً

ضجيجاً / طاقماً من طفل عرس / إنه يوم الخروج

(مرة أخرى، الآن. أحد الرفاق يعالج المذياع فيصرخ في الوجه:

١ . الملك يقتل عناصر الانقلاب.

٢ . رئيس الجمهورية أيضاً يسلخ كل من يحب حرف الثاء من الشعب بعد قتله

٣ . جنود الملك الصالح يحتقلون فلسطين. . .

٤ . الخليج يقدم للمحاكمة صباحاً. . .).

١- أبواب ومرايا: ١٣٢.

* سبق أن تحدثنا عن هذا الموضوع، في دراستنا للتشكيل والتنويع، وقد أتينا هنا بما يدل على التضمين النثري فحسب.

أقول اخرجوا من جميع اللغات التي أنزلت
أعني التي سقطت، فوقنا
سيوفاً تفكر في النائبات لنا .
اخرجوا[1] .

إننا لا نزعم أن الوزن استعصى على هذه الكلمات عندما أراد الشاعر إدخال هذه الجمل النثرية خدمة للسياق الذي كان يرصده ويتكلم عليه. وإنما هو من "الطعم الأدونيسي" كما يطلق عليه الدكتور ماهر حسن فهمي، الذي يتمثل في المزاوجة بين الشعر والنثر، وفي برودة الاستعارات والإبهام الذي يقف المرء أمامه وقفة المحايد[2] . لا سيما أن الشاعر يعترف أنه يتأثر بشعر أدونيس، ومنه قوله: " لا ضير في هذا التأثير، فالشاعر يحدث ثقباً في الأفق والآخرون يوسعونه "[3] .

ولو تمعنا ملياً في القصائد التي يشملها التضمين النثري، فسنجد أن هذه القصائد في الغالب قصصية أو ذات طابع درامي، يحاول الشاعر من خلال هذا البناء أن يدخل ما يراه مناسباً، من دون أن يكون للموسيقا دخل به، أي أنها ليست عصية عليه.

ويتجلى هذا النزوع جلياً في قصيدة ثانية من الديوان نفسه،وهي قصيدة " صلاة الخوف " عندما ينقل كلاماً للإمام الحسين بن علي (ع) وقد سبقه بنثر تمهيدي من إبداع الشاعر نفسه[4] .

ناهيك عن أننا وجدنا القصيدة الأخيرة من ديوان النهروان تحتوي على أربعة مقاطع من النثر. وهذه المقاطع لم تنقل كتابة نثرية أراد الشاعر إدخالها في قصيدته، وإنما هو من باب التداخل بين فاعلن وفعولن في أغلب سطورها . وقد وجدنا فيما

١-خروج رأس الحسين من المدن الخائنة : ٨٤ .
٢- قضايا في الأدب والنقد : ٢٣٥ .
٣- أبواب ومرايا : ١٢٧ .
٤- ينظر خروج رأس الحسين... : ٨٢ .

مضى من صفحات أن بعض السطور موزونة وبعضها مما يمكن تسميته بوزن (فاعلن / فعولن). يقول في المقطع الحادي عشر، وهو بعنوان (الوشيعة):

.. رأيته يتداعى وينداح في بريق نصلٍ غير ملجوم
رأيته يوزع أطفاله للسم والعطش ولا ينحني لغير
الصلاة
على الأرض يطوي وشيعته، والوشيعة تهذي وتنسج
أحلامه[1].

ويمكن للمرء أن يتساءل ألم يكن بمقدور الشاعر أن يجعل هذا المقطع النثري وغيره موزوناً أم هو التجريب؟ الذي لا نبعده من تجربة شاعرنا وتجارب الشعراء الشباب، فضلاً عن التقليد. فمنذ أن أعلن أدونيس عن أن الشعر فن يتطلع ويتخطى، مازال كثير من الشعراء الشباب يتطلعون إلى المستقبل بصور جديدة، حتى وإن كانت هذه الصور عقيمة، ولا جدوى من ورائها، وإلا فما معنى أن يقول الشاعر:

يرفع البحر هامة والخليج
يحك خاصرة النار (هل تركضون؟)[2].

إن هذا النص - وغيره - يجعل الدارس يقول إنه يستقي من الشعر كثافته وتركيزه وإشعاعه، ومن النثر خروجه على الوزن. وكما سنجد ذلك في تناولنا لفقرة قصيدة النثر عند الشاعر قاسم حداد.

قصيدة النثر

تتميز قصيدة النثر في شعر البحرين المعاصر بميزات خاصة، ليس عند الشاعر قاسم حداد فحسب. ولهذا فهي بحاجة ماسة إلى دراسة متخصصة ومستفيضة عند

١- النهروان: ٧٧.

٢- خروج رأس الحسين من المدن الخائنة: ٣٤.

شعراء البحرين وشعراء الخليج العربي عموماً. إذ إن الموضوع ما يزال بكراً، ولا يمكن أن نحيط به في صفحات قليلة. لذلك سنتناول ما يؤكد اعتماد شاعرنا هذا اللون من الأدب فحسب تاركين الاستفاضة إلى دراسة لاحقة.

أصدر حداد مجموعتين فيما يسمى بقصيدة النثر، هما قلب الحب وشظايا - هذا بحسب ما توفر بأيدينا - وهذه القصائد من ما يسمى بقصائد الومضة. إذ لا يتعدى طول أغلب قصائد هاتين المجموعتين الصفحة أو الصفحتين في بعض الحالات. ولعل ذلك يعود إلى أن هذا اللون من الأدب مركز ومكثف ومشع في الآن نفسه. فقصيدة النثر " تقترض من الشعر كثيراً من عناصره عدا الوزن والقافية، كالتركيز والوحدة والدافع الإبداعي الحر وثراء الإيماءات "[١].

إن قصيدة النثر أصلاً هي خلط الزمان بالمكان، لأن كل نص يتألف من بنى زمانية وأخرى مكانية، ومن المعروف أن البنى الزمانية ترتبط بالإيقاع والموسيقا، والبنى المكانية ترتبط بالمضمون. لذلك فأننا عندما نقول إن قصيدة النثر خلط البنى الزمانية بالمكانية فكأننا نقول خلط الإيقاع بالمضمون. ولهذا أضيفت إلى الشعر وليس النثر. فهي تريد "الذهاب إلى ما وراء اللغة، وهي تستخدم اللغة "[٢].

ومن هنا يكثر فيها التكرار، الذي يعد من أهم مميزاتها ومميزات الشعر، فضلاً عن " الحصر، والإيجاز، وشدة التأثير والوحدة العضوية "[٣]. وقد لجأ حداد إلى هذه الأنماط كثيراً، ومنها ما فعله في قصيدة (لا أنحني) التي يقول فيها:

أقف عارياً في ثلج الريح
وحيداً
كحرف الألف
ولا أنحني

١- في حداثة النص الشعري - علي جعفر العلاق: ١٤٠.
٢- قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا- سوزان بيرنار، ترجمة زهير مجيد مغامس: ٢١.
٣- المرجع نفسه: ٢٨.

أتمرد على كل الآلهة

ولا أنحني

أخرج من نار وأدخل في نار

ولا أنحني

أعتقد بالتقاء النقيض بالنقيض

ولا أنحني

أمتزج بالرماد

ولا أنحني

لسواك[1].

يعتمد الشاعر التكرار، في هذا النص، والتكرار مهم في هكذا نمط من القصائد إلى درجة أن يراه فيها الدكتور عز الدين إسماعيل: "عامل توكيد نغمي أو نقط ارتكاز نغمية تبرز من وقت لآخر، لكي توجه الحركة النفسية التالية مع الحركة الموسيقية"[2]. إذ كرر (ولا أنحني) خمس مرات، وكرر أفعال المضارع: أقف، أتمرد، أخرج، أعتقد، أمتزج. وفي الغالب يتبعها حرف الجر.

لذلك يقف التكرار صنو قصيدة النثر، وينبغي أن يدرسا معاً. لأن تكرار أية عبارة نثرية يخلق منها إيقاعاً[3]. وليس خافياً على أحد ما يؤديه التكرار من التنغيم والتطريب عندما يحل في ثنايا القصيدة. ومن هنا فقد حلّ محل الوزن والقافية في قصيدة النثر. وقد لجأ الشاعر إلى أنواع من التكرار عديدة. يقول في قصيدة (ولا أموت):

أنت فضيحتي

١- قلب الحب: ٢١- ٢٢.

٢- الشعر العربي المعاصر: ٧٨.

٣- المرجع نفسه: ٧٩.

ولا أستطيع أن أخفيك

كالجرح النازف

وأنت دمي

كيف أخفيك؟

كالبحر الغاضب

وأنت موجي

كيف أخفيك

كالفرس الجامح

وأنت صهلي

كيف أخفيك

كالخفق الخائف في قلبي

كيف أخفيك ولا أموت[1].

فقد كرر حرف التشبيه (الكاف) أربع مرات. وكرر جملة كيف أخفيك؟ وألحَّ على النداء من خلال المرأة – الأنثى – فهي: فضيحته، ودمه، وموجه، وصهيله. فضلاً عن تكرار مجموعة من الصور التي تصب في الاتجاه ذاته اتجاه الموت. إذ نجد صورة الجرح النازف، والبحر الغاضب، والفرس الجامح، والخفق الخائف في القلب.

وتتحول هذه الحركة إلى حركة دائرية في قصيدة (ولا أجدك) إذ تبدأ القصيدة بالحركة ثم البحث ثم المرحلة الوسطية، وهي مرحلة التصميم، ثم العودة، يقول:

أتحرك في كل الاتجاهات / كسمكة انتشلت تواً من الماء /

تأخذ شهقتها الأخيرة/ وترتعش بجنون/ أبحث عنك ولا أجدك/

أضرب الهواء بأطرافي / كطفل محمول من وسطه / وهو يصرخ /

١-قلب الحب: ٢٢- ٢٤.

أبحث عنك ولا أجدك / كغزالة تنتفض تحت وطأة /
حرية وحشية / أتحرك في كل الاتجاهات / أبحث عنك /
تعالي / إني إذا تأخرت / أتحول[1].

فهناك ثلاث صور أساسية في هذه القصيدة، وهي صورة السمكة وصورة الطفل وصورة الغزالة. تقوم جميعها على التشبيه، وهي كذلك صور حزينة ومرعبة، تعبر عن حالة البؤس والعقم التي ألمت بالعالم العربي، وهي تنتاب الشاعر، من جراء الممارسات غير الإنسانية التي تمارس في الواقع العربي الحديث.

وفي هذا دلالة على أن الشاعر أبدل موسيقا الوزن بموسيقا الأفكار، من خلال استخدامه تقنيات جديدة في قصائده النثرية، بما عرف بقصائد الصورة أو (النيجاتيف) تعويضا عن الوزن الخارجي الذي فقدته القصيدة.

وتزداد هذه التقنيات اتساعاً في ديوان شظايا، بعد أن أدخل تقنيات جديدة في عالم أدبه. إذ صارت القصيدة تتكثف أكثر مما كانت في قلب الحب، بحيث وجدنا قصائد كثيرة لا تزيد على سطرين فقط[2]. وأخر لا تتعدى الواحدة منها على الثلاثة أسطر[3]. فهو يبني قصيدة (المسيح الثاني بعد الميلاد) على سطرين فقط يقول فيهما:

أيضاً
سأموت أيضاً[4].

١- قلب الحب ٢٩ - ٣٠.

٢- ينظر على سبيل التمثيل: ديوان (شظايا). قصائد: الفتح، وحوار، وتاريخ، والشاعر، وأغواء، والفرح الأول، وولوج، وفي التجربة: ٩، ١٦، ٢٩، ٣٧، ٥٣، ٦٣، ٧١، ٨٢.

٣- ينظر على سبيل التمثيل قصائد: سيرة الألف المألوفة، العاشق، أيقونة النار الهادئة، لغة، فصل الحلم: ٤٦، ٦٦، ٦٨، ٧٦، ٧٩، على التوالي في الديوان نفسه.

٤- شظايا: ٢٣.

وفي قصيدة (خريطة) يقول: " ينظر الأطفال إلى الوطن العربي / فيهلعون "[١].
وفي قصيدة تكوين يقول: " أنحني لأحنو "[٢]. وفي قصيدة (سطوة) التي يعلق عليها بقوله (محاولة أولى) يقول:

أمام الورقة

أقف مذهولاً مباغتاً

ثم يترك بياضاً يمتد إلى نهاية الصفحة ليأتي السطر الأخير فيها مؤكداً:

من يجسر على كسر هذا البياض الجميل[٣].

وهنا يحق للمرء أن يتساءل هل استعصت الموسيقا على الشاعر أن يأتي بسطرين موزونين، وهو شاعر مجرب بخوضه في غمار القصيدة بأشكالها الحديثة كافة، وأحياناً تبنى القصيدة من سطر واحد بكلمة واحدة، وأحياناً بكلمتين أو أكثر، أم هو التقليد والتجريب. وإلا فما معنى أن تأتي قصيدة تامة بسطرين أو بثلاث سطور. ولعل هذا ما يعزز الرأي الراجح: وهو لا ينبغي أن تكون اللغة انفجارية مدمرة، كما لا ينبغي أن يكون التكثيف انفجارياً[٤].

وبذلك فأن الشاعر قاسم حداد بدأ معتمداً حركة الشعر الحر، ثم انخرط مع غيره من الشعراء العرب مبتعداً عن روح الشعر الحر من الناحية الإيقاعية والوزنية. وهما ما جعلاه يلجأ إلى التلاعب اللغوي. ومن هنا فقد وجد ضالته في قصيدة النثر التي ارتمى بأحضانها. وقد سبب ذلك - فيما نرى - إجهاضا لروح الشعر، ليس عند حداد فحسب وإنما عند كثيرين من الشعراء العرب. ومع هذا وفوقه فأن القصيدة عند قاسم حداد قد أحرزت خطوات متقدمة في مجال الإبداع في اللغة، وفي الاندفاعات العروضية الجديدة والتجريبية في عالم الشعر الحديث.

١- المصدر السابق: ٩٥.

٢- المصدر السابق: ٤٠.

٣- المصدر السابق: ١٢.

٤- ينظر قضايا في الأدب والنقد: ٢٨٠.

المصادر والمراجع

١. أبواب ومرايا – مقالات في حداثة الشعر – خيري منصور. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.

٢. انتماءات – قاسم حداد، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٢.

٣. البشارة، قاسم حداد. الشركة العربية للوكالات والتوزيع وأسرة الأدباء والكتاب في البحرين، ١٩٧٠.

٤. حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه – د. أحمد بسام ساعي. دار المأمون للتراث، دمشق، ١٩٧٨.

٥. الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة – د. صالح أبو أصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩.

٦. خروج رأس الحسين من المدن الخائنة، قاسم حداد. دار العودة بيروت.

٧. الدم الثاني – قاسم حداد. دار الغد للنشر والتوزيع، البحرين، ١٩٧٥.

٨. سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى – نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.

٩. شظايا – قاسم حداد، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٣.

١٠. الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – عز الدين إسماعيل، ط (٢) دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ١٩٧٢.

١١. في حداثة النص الشعري – دراسات نقدية – د. علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.

١٢. قصيدة الشباب – أسئلة الحداثة وتحدياتها، د. شربل داغر. في ضمن بحوث مهرجان المربد، المحور الخامس، من هموم الشعر العربي، الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين.

١٣. قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا – سوزان بيرنار، ترجمة د. زهير مجيد مغامس، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٣.

١٤. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة منشورات مكتبة النهضة. توزيع دار العلم للملايين ط (٣) ١٩٦٧.

١٥ .قضايا في الأدب والنقد ، رؤية عربية وقفة خليجية – د . ماهر حسن فهمي . نشر وتوزيع دار الثقافة، قطر، الدوحة، ١٩٨٦ .

١٦ .قضية الشعر الحر في العربية –د . عبد الواحد لؤلؤة . مجلة الموسم الثقافي لجامعة الكويت للعام ١٩٦٨ – ١٩٦٩ .

١٧ .قلب الحب – قاسم حداد ، دار ابن خلدون ، بيروت، ١٩٨٠ .

١٨ .القيامة – قاسم حداد ، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٣ .

١٩ .كتاب المنزلات – منزلة الحداثة – طراد الكبيسي، الجزء الأول . دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢ .

٢٠ .النهروان – قاسم حداد ، المطبعة الشرقية، البحرين، ١٩٨٨ .

***

الفصل الثالث

المدينة في الشعر الخليجي المعاصر

- ١ -

مقدمة:

يلف الموقف من المدينة مساحة واسعة في الشعر العربي المعاصر، ويعد من الموضوعات التي تتكرر فيه كثيراً. إذ قلما نجد شاعراً ينأى بنفسه عن هذا الموضوع. وقد أشار كثير من الباحثين العرب إلى هذا الموضوع المتكرر في الشعر العربي الحديث، وبخاصة الدكتور محمود الربيعي في بحثه القيم (الشاعر والمدينة). ولا سيما في قوله: " يغطي موقف الشاعر العربي المعاصر من المدينة مساحة واسعة في مجال رؤيته "[(١)].

ولعل من نافلة القول أن نؤكد أن المدينة في الخليج العربي قد تعرضت إلى تطورات سريعة وهائلة - وإن كانت بمستويات متفاوتة - بفعل الهزة العنيفة والمفاجئة التي أحدثها البترول في المنطقة. ثم ما أعقبها من حركة عمرانية نشيطة وسريعة، تحولت فيها المدن البسيطة أو القرى الصغيرة والمتناثرة على شواطىء الخليج العربي إلى مدن كبيرة تعلوها العمارات الشاهقة، وحل ((الطراز الغربي في البناء المعماري. . مكان البناء التراثي القديم))[(٢)]. وهي في هذا المجال تبتعد عن الأعمار الذي حصل في المدن العربية الأخرى، إذ إنه في المدن العربية لم يستطع أن يبلغ المستوى الذي وصله في الخليج العربي.

١- الشاعر والمدينة، مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، ع (٣) ١٩٨٨، الكويت: ١٣٢.

٢-المدينة الخليجية بعد النفط، دراسة اجتماعية سياسية، د. أحمد جمال ظاهر، مجلة الخليج العربي بجامعة البصرة، المجلد التاسع عشر ع (٢) ١٩٨٧: ٤٢.

ومن هنا كان على الشاعر الخليجي أن يحس بالمدينة ومفارقاتها أكثر بكثير مما أحسه زميله الشاعر العربي في الأصقاع العربية الأخرى(*). لا سيما في التعبير عنها وفي نبذ مساوئها. لأن الشاعر العربي في الغالب ينتقل من الريف إلى المدينة، فيحس بوطأة المفارقة بينهما. ومن الممكن له أن يعود إلى الريف وتنتهي مشكلته، في حين أصبحت القرية الخليجية الصغيرة مدينة كبيرة، وانمحت علامات تلك القرية، وذلك الريف، وتعود الخليجي على حياة الرخاء والترف والبذخ - في الغالب - وأصبح من الصعوبة بمكان العودة إلى حياة القرية الأولى.

واستناداً لهذا نفترض أن يكون الشاعر الخليجي أكثر صدقاً من شقيقه الشاعر العربي في تناوله لهذا الموضوع والتعبير عنه فنياً وواقعياً.

ولا بدّ من القول أن التطورات التي حدثت في أعقاب تدفق البترول في الخليج، قد أسرعت بوتيرة تطور المجتمع تطوراً كبيراً، ضاهى حد الانقلاب، وأضحت المنطقة منطقة جذب للأقوام الأخرى، بحيث صارت الهجرة إلى الخليج العربي حلماً ما انفك يراود الكثيرين من أبناء المجتمعات النامية أو الفقيرة. ومن هنا فقد وفد الكثيرون إلى الخليج، حاملين معهم حضاراتهم وثقافاتهم المختلفة. وكان لا بدّ لهؤلاء من بصمة تسم المجتمع بميسمها، ومن ثم كان هناك التطور السريع في العادات الاجتماعية وفي المفاهيم الأخلاقية وفي التقاليد مما أثر في الحياة الأدبية الخليجية [1].

على الرغم مما ساد المجتمعات الخليجية من التبعات السلبية لذلك الاختلاط، فصرنا نواجه التفكك الأسري والعائلي، وصرنا نرصد عادات وتقاليد جديدة، وبدأ

---

* تناول كثير من الشعراء العرب المحدثين المدينة في قصائدهم، أمثال السياب والبياتي وصلاح عبد الصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي ومحمد عفيفي مطر وأمل دنقل و... ولا نضيف شيئاً إذا تحدثنا عن تجاربهم الشعرية في هذا الصدد. ما دامت مكررة ومشمولة بالدراسة من لدن كثير من الباحثين العرب. ينظر على سبيل التمثيل: المدينة في الشعر العربي المعاصر -د. مختار علي أبو غالي، منشورات عالم المعرفة، الكويت ١٩٩٥، والمدينة في الشعر العربي الحديث، د. السعيد الورقي،

١-ينظر تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج، د. ماهر حسن فهمي: ٢٤.

التفكك يصيب المجتمع من القبيلة إلى العائلة إلى العائلة النواة[1]. وهذا ولّد صراعاً بين الفرد وبين المجتمع، إذ إن الذات الفردية وجدت نفسها صعبة التكيف مع الواقع الجديد، وأصبحت في حالة من القلق والضياع والغربة. وإن كان هذا الصراع مظهراً سليماً يصاحب أغلب التطورات في حياة الناس، لأنه في حقب ((التغير الكبرى تتصارع الأجيال فيتمسك المحافظون بقديمهم ويدعو المجددون لجديدهم))[2]. وهذا حري بأن يجعلنا نقول إن كثيراً من الخليجيين، برغم كل ما أشرنا إليه، ما زال بدوياً في أعماقه، وإن حاول أن يظهر بزي جديد، أوحاول أن يتأقلم مع التغيرات الجديدة.

- ٢ -

إن طغيان النزعة الذاتية في الشعر الخليجي المعاصر عموماً له ما يبرره نفسيا ومعنوياً، لأن الخليجي لم يكن ليتوافق وما حصل في مجتمعه من تغيرات وتطورات جمة، بعد أن كانت حياته عادية أو بسيطة لا تخرج عن رحلة صيد أو زراعة الأرض، ولكنها تغيرت كثيراً بفعل الآمال العريضة التي راودته، ومن ثم شعر بالحزن ساعة لم يستطع أن يحققها أو يحقق بعضها. ولعل هذا ما يوضح مأساة الخليجي في مرحلة الانقلاب الاجتماعي، فأحس الشاعر والإنسان بالاغتراب، وهو على أرضه، لأنه أصلاً صياد يصارع الأهوال والطبيعة، في سبيل توفير لقمة العيش له ولأفراد أسرته. وفي ذلك يقول الشاعر البحريني أحمد محمد الخليفة متقنعا بلسان الغواص:

أنا الغواص في البحر حليف الجد والصبر
أنا ابن الموج والأنوا ء والظلمة والفجر
أنا الغواص في البحر حليف الجد والصبر
أعيش مع الرياح الهو ج في كرٍّ وفي فرٍّ

١-ينظر ملامح الشخصية الخليجية، دراسة في التحليل الاجتماعي للأدب - د. ماهر حسن فهمي، حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر ع (٢) ١٩٨٠: ١٦ - ١٧.
٢-الأدب العربي المعاصر في الجزيرة العربية - عبدالله آل مبارك: ٩١.

أنـا ابـن المـوج والأنـوا ء والظلمـة والفجـر
تـسير سـفينتي في الليـ ل بـين المـوج والـصخر
وقلـبي هـانئ يخفـق بالآمـال في صـدري[1] .

لهذه الأبيات دلالة رمزية على قضية معاصرة، تتمثل بإنكار الحياة الرتيبة في الحياة الجديدة التي تفتقر إلى الإقدام والجرأة، وتغوص بالترهل، مما يفقد الإنسان ذاته، في حين تعوّد الغواص الجرأة واقتحام الأهوال، وعندما كان الغواص يعود محملاً باللؤلؤ يحس وكأن الدنيا بين يديه بهجاً. أي أن الذات حاضرة هنا، لذلك تكررت (أنا) مرات عدة في القصيدة[2]. وهذا الاحتفاء بالذات قريب مما يسود الرومانسية التي تحتفي هي الأخرى بالذات وتضخم مشاعرها في التعبير عن نفسها[3] .

ومن هنا فالقصيدة أصلاً تقوم على الموازنة بين عالمين، عالم جديد وعالم قديم يحاول الشاعر أن يتملص منه. فهو يعود إلى محاكاة الماضي والاهتمام به على حساب الحاضر.

ولذلك قد نرى الشاعر الخليجي بدويا ينسج خيمته بنفسه، ويقيم أعمدتها على رابية مخضرة، وسط أعشاب بيئته المحلية، وهذه البساطة ما لبثت أن تغيرت فجأة رأساً على عقب. إذ اتسعت رقعة المدينة، وابتلعت ما حولها من أراض ومراع، يقول الشاعر أحمد مشاري العدواني في قصيدته (صفحة من مذكرات بدوي):

كنت هنا وكان لي بيت من الشعر
نسجته، صنع يدي.. بالصوف والوبر
قام على رابية مخضرة الطرر

١-من أغاني البحرين: ٤٩.
٢-ينظر تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج: ١٠٠.
٣- ينظر صورة البحر في الشعر العربي الحديث بالخليج، هيا الدرهم: ٢٩ - ٣٠ و ٨٩.

تؤمه الضيفان بين مرتق ومنحدر
والشمس تفترّ له ويضحك القمر[1].

لا يريد الشاعر تقرير حياته الأولى من خلال عرضه لهذا الموضوع، لأنه ربما لم يعش تلك الحياة، وإنما أراد أن يتوصل من خلال ذلك إلى المفارقة إلي عمت المدينة الخليجية، بعد النقلة التي حصلت بسبب البترول، بحيث نستشف ونحن نقرأ السطور الشعرية السابقة أن الشاعر يريد أن يرصد المفارقة من خلال العودة إلى الماضي. مؤكداً أن خلاصه يتوصل ((بالعودة إلى الماضي بشخوصه الخيمة والناقة وأحياناً بالحب ملجأ للفرار من الاغتراب))[2]. ولم يكتف الشاعر بذلك فحسب، وإنما انتقل إلى الحديث عما حلّ به، يقول:

يا ليت شعري ما أرى؟.. ما فعل القدر
ملاعب الربيع قد حلت بها الغير
عفى على آثارها ناس من الحضر
شادوا عليها لهم القصور من حجر
كأنها مقابر معكوسة الصور[3].

ومن خلال السطور السابقة ندرك أن الخليجي لم يستطع اللحاق بالتطور السريع، الذي ألم بكل ما حوله، ولم يستطع أن يتأقلم مع الوضع الجديد، وبقي في حنين دائم إلى الصحراء والخيمة، وحتى الناس الذين وصفهم بالحضر فهم يختلفون عما جبل عليه.

ويشترك الشاعر علي السبتي مع الشعراء السابقين في عدم انسجامه مع المدينة الحديثة وعالمها الجديد، ولا سيما في ديوانه الأول ((بيت من نجوم الصيف))، وذلك

١-أجنحة العاصفة: ١٦٢.
٢- الغربة والاغتراب في الشعر الكويتي والبحريني - عبد الأمير عودة: ٢٤٥.
٣-أجنحة العاصفة: ١٦٢. ويستخدم الشاعر محمد الفايز المدلول نفسه بقوله:" ودنسوا رمالها فلم يعد لخيمة أثر" ينظر النور من الداخل: ٣٠.

ماثـل في قـصائد: ((الليـل في المدينـة)) و((عـودة إلى الأرض)) و((في سـدوم)) و((مدينة ناسها بشر))[1]. يقول:

مدينتي كأنها تمثال

ملون مزركش لكنه تمثال

حتى النساء في مدينتي بلا آمال

المال في مدينتي المال

يبيع يشترى يستأجر الرجال[2].

تقوم هذه الأبيات على فكرة واحدة وباتجاه واحد يقلل من أثـر التوقع المنشود في عالم الشعر والأدب، لأن الشاعر منفعل مما يشاهده في عالم المدينة الحديث، بحيث تغدو فيه المدينة مماثلة إلى حد كبير للتمثال، الملون والمزركش.

فعلى الرغم من جمال التمثال الظاهري لكنه يبقى جماداً لا فائدة ترجى منه مهما كان جميلاً، وهكذا هي المدينة. هي جميلة في الظاهر وتخفي عيوبها وراء هذا المظهر المزركش، كما هو حال التمثال تماماً. وهنا يتوقف خيال الشاعر ولم نجد ما يسمى بالمفارقة بين عالمين متناقضين وإنما هي تجسيدات لعالم واحد متكرر. بدليل أن الشاعر في آخر أبياته أشار إلى المال بوصفه المحرك الأساس لأهل المدينة الحديثة. وكثيراً ما أشير إلى هذا الجانب في دراسات المدينة الاجتماعية والسوسيولوجية.

في حين تتجلى المفارقة واضحة عند الشاعر محمد الفايز، بين ما كانت عليه المدينة في السابق وبين وضعها الحالي في قصيدته المهمة (الفجر ومدينة البحار) التي يفيد فيها من قصيدة السياب (أنشودة المطر)، تلك القصيدة التي يكرر فيها السياب لفظة المطر. في حين يكرر الفايز لفظة (غجر) على امتداد قصيدته، رامزاً بها للعناصر الأجنبية التي حلت في بلاده، وصارت تشاركه ثروة بلاده، فضلاً عن استخدامه لنفس الإيقاع الموسيقي الموجود في قصيدة السياب، يقول الفايز:

١- ينظر بيت من نجوم الصيف: ٣٩، ٥٧، ٩١، ١٣٦ على التوالي.

٢- بيت من نجوم الصيف: ١٣٨.

غجر . . غجر

مدينتي يسرقها الغجر

قد هدموا أسوارها

فلم يعد من ذكرها خبرْ

ودنسوا رمالها

فلم يعد لخيمة أثرْ

وشردوا بحارها

فلا (نهام) ساهر ولا وترْ

غجر . . غجر[1] .

يعرض الشاعر رؤيته لما يشاهده أمامه من تلف فكري، ناجم أصلاً عن تلف اجتماعي. متجسد بعالم المدينة، محاولاً القيام بعمل ما إزاء المدينة الجديدة، التي اقتلعت بساطته وطاردت إبله، كناية عن تراثه، لتقيم المصانع وحلبات الصراع، وكل ذلك من أجل المال. فهو لم يكتف بما يرى ويرصده فحسب، وإنما يحاول أن يقرر حتمية ما . ولهذا يكثر الشاعر من حروف النهي والطلب وهي موزعة بين الجمل الإنشائية والطلبية، يقول: لاتقرع الأجراس يا شاعرنا . ويقول: لتقفلي الأبواب يا ياقوتة البحار .

ويتردد ذكر المدينة عند الفايز في قصائد أخر، كقصيدة " من بلاد الهولو" و"أغنيتان . . للحروف المحترقة" و"لكم كرمكم " ، و"المذكرة الثامنة من مذكرات بحار"[2] . وقصيدة" وقفة على السور "[3] .

١-النور من الداخل: ٣٠ - ٣١ .

٢- ينظر النور من الداخل: ٥، ٢٩، ٥٤، ١٠٦، ١٧٧ .

٣- ينظر الطين والشمس: ٩٤

وتتحول المدينة الحديثة عند الشاعر أحمد مشاري العدواني إلى مدينة الأموات، في قصيدته المعنونة بالعنوان نفسه، التي يقول فيها:

يا صاحبي
هل لك أن تخرج من مدينة الأموات
إن بقاءنا هنا
جريمة لا تغتفر
ضدٌ إله الكون، خالق الحياة والبشرْ
إنّا هنا أمام أمرين
ليس لنا فكاك منهما
أن نقلع الحياة من كياننا
ونختفي في غيهب القيودْ
أو أن نثور[1].

لا يكتفي الشاعر بالإشارة إلى الوضع السلبي للمدينة الحديثة، وإنما يحاول أن يضع الحل الناجز له. وهذا الوضع ممثلاً هنا بالثورة. لأن الأوضاع بلغت شأواً لا يمكن السكوت عليه، ولا بد من فعل حاسم لتغيير هذا الوضع السلبي.

- ٣ -

والشاعر البحريني لا يقل احتفالاً بهذه القضية. على الرغم من أن المدينة في البحرين أكثر اعتدالاً مما هي عليه في بقية أقطار الخليج العربي. لأن الثروة البترولية في البحرين أقل بكثير مما هي عليه عند الخليجيين، أي أن المدينة البحرينية أقل توسعاً وعمراناً مما هي عليه في الخليج.

١- أجنحة العاصفة: ١٤٩ - ١٥٠.

ولكون الشاعر البحريني يمتلك خاصية فنية تميزه عن بقية شعراء الخليج، فقد حاول الشعراء البحرينيون أن يوظفوا الجانب الفني في هذا الموضوع، ناهيك عن جوانبه الموضوعية الأخر التي ألمحنا إليها عند شعراء الكويت. فالشاعر علي الشرقاوي لم يصرح قط باسم المدينة كما فعل أسلافه عندما تطرق إلى الموضوع ذاته، واكتفى أن جعل للمدينة معادلاً يدل عليها، ولا سيما في قوله:

آلات

مثل قطيع الجاموس

تنام وتصحو في وجه علي:

من أنت لتحمل قيظ الميناء

على كتفيك؟

آلات

تبتلع العرق البحري

تمتص نخاع الحرف الصائد

آلات

تأكل لحم الكتفين

المندلقين على جزر الصحراء وتشرب ماء العين

ولا تخشى اللعنة[1].

وهذا يمثل صراعاً، على الأقل في ذهن الشاعر، بين أحلامه التي تجسد أيامه الماضية، وبين واقع المدينة الجديد، المتمثل بـ ((آلات)) التي تحاصر هذا الحلم وتحاول أن تجهز عليه وتجهضه. وينحسم الصراع عادة لصالح المدينة في الواقع، أما في ذهنه فيبقى دائما في صالح أحلامه وماضيه العريق.

١-ذاكرة المواقد: ٧٣.

ولعل هذا يقود إلى مسألة استخدام الرمز في هذا الموضوع الحيوي. إذ يرتبط الرمز وبخاصة الرمز اللغوي بهذا المعترك، لأن استخدام المدينة في الشعر أصلاً هو رمز للواقع العام في الغالب، وهي " علامة على طريق التقدم أو التخلف عند الشاعر "[1]. ولا غرابة أن ترتبط المدينة برمز يعبر عنها، ويصبح معادلاً لها، وبعبارة أخرى أن يحاول الشاعر إيجاد صيغة ما لمعادلة (الخارج / الداخل) من خلال ابتكار ارتكازات عدة في القصيدة، تجعل القصيدة متوازنة في مستوياتها ومتعادلة في طريقة تقديمها[2]. وهذا لا يقتصر على هذه القصيدة فحسب وإنما ينسحب على كثير من قصائد الشعر في الخليج العربي عموماً[3].

إذ أفرد الشاعر قاسم حداد ديواناً كاملاً خصصه للحديث عن تجليات المدينة الحديثة، وما ألم بها، وهو ديوانه الثاني " خروج رأس الحسين من المدن الخائنة "، نجد فيه المدينة خاوية منذ البداية بحيث صار الماء فيها سماً وقاراً. ولا يخلو الإطار العام للديوان مما يتعرض له المواطن في عالم المدينة الجديد، يقول:

السجن صار طريقاً مسنناً
للشمس، صار كتاباً
ومدخلاً للمدينة[4].

فمنذ البداية ندرك أن الشاعر على غير وفاق مع مدينته الحديثة، ما دام السجن أول أبوابها، وهذا ما يولد الإحساس أن الطريق ذات مسالك وعرة، وأن المبتغى

١-اتجاهات الشعر العربي المعاصر - د. إحسان عباس: ١٢٨.

٢-ينظر الشعر.. الصورة والظاهرة، مقالة في شعر عيسى حسن الياسري - عبدالحسين صنكور، مجلة الأقلام ع (٦) السنة الثانية عشرة، آذار ١٩٧٧: ٢٩.

٣- يتجسد ذلك عند الشاعر أحمد العدواني أيضاً ولا سيما في قصيدته " رسالة إلى جمل " جاعلا الجمل فيها رمزاً للصفاء المفقود في عالم الحضارة المدنس المتمثل بعالم المدينة. ينظر " أجنحة العاصفة: ١٣٠" وكذلك يفعل الأمر نفسه الشاعر علي الشرقاوي في قصيدته " هي الهجس والاحتمال " التي يقول فيها: يا لؤلؤتي / هل غيرك في الدنيا / امرأة / ملأت قلبي " إذ داخل فيها بين المرأة وبين البلاد، ينظر هي الهجس والاحتمال: ٣٠.

٤-خروج رأس الحسين من المدن الخائنة: ٣٨.

صعب المنال. ويستغل الشاعر موقفه من المدينة ليجعله طريقاً سالكة للتطرق للموضوعات السياسية التي يعاني منها والتي تؤرقه، وبخاصة قضية فلسطين، يقول:

مذابح !!

ليست فلسطين، ولكن دماء الطريق(١).

يستطيع الدارس أن يخرج بنتيجة مهمة، وهي أن ما يتعرض له الإنسان في عالم المدينة لا يقل خطورة عما يتعرض له أبناء فلسطين، ما دامت المأساة واحدة. ولكي يحكم الوشائج بين فلسطين والواقع الخليجي أشار إلى أن المذابح ليست في فلسطين وحدها فحسب، وإنما هي ماثلة في الحياة الخليجية اليومية. تلك الحياة التي افتقدت البراءة والطهر، وأخيراً فالمأساة واحدة.

وقد تطرق الشاعر إلى تغير العلاقات الإنسانية في مجتمعات الخليج في قصيدته المحورية " خروج رأس الحسين من المدن الخائنة " ليدل على أن سبب المأساة الحالية في الخليج لا يكمن في البنايات الشاهقة التي حلت محل المدن المتواضعة فقط، وإنما يعود إلى تغير العلاقات الاجتماعية بين البشر، يقول:

برقاً نجيء من المدن الخائنة (مدينتنا لم تخن - نحن خنا)(٢).

استخدم الشاعر - هنا - صيغة أخرى لمعادلة (الخارج / الداخل)، وذلك بابتكاره صيغة جديدة، وهي تقوم على تداخل الأصوات. وهذه مرحلة متقدمة في تجربة الشعر الخليجي عامة والبحريني خاصة. إذ إن هناك صوتاً داخلياً (المونولوج) هو الذي نطق أن المدينة ليست في حالة خيانة، راداً فعل الخيانة إلى الناس أنفسهم. أي أن الصوت الداخلي قد أضحى مفسراً ومعبراً عن ما يتردد بداخل الشاعر من تساؤلات أو انفعالات. مع أن هذا الصوت لا يتناقض ووصف المدينة الأصلي الذي يرد في عنوان القصيدة والديوان أصلاً، لأن الشاعر ورفاق دربه الثوار قد جاءوا من المدن الخائنة. وهذا ما يفضي إلى أن الشاعر يتخذ من المدينة مرآة تنعكس عليها

١-المصدر نفسه: ٣١.

٢-المصدر نفسه: ٦٤.

مواقفه الآيديولوجية، كما أشار إلى ذلك الدكتور إحسان عباس، وهو يتحدث عن هذه القصيدة نفسها[1]. يقول الشاعر:

نسير ورايتنا الغالبة

ونخرج من كل كوخ على أرض هذا الخليج

لندخل كل القصور ونبني على رسمها قبلة غاضبة

ليزهر ورد الرماد، الرماد الذي تحته النار أو طفلة

في ربيع الخطورة[2].

يقوم النص على موقفين متناقضين تماماً، إذ تتحول المدينة إلى رمز للظلم والفساد العارمين في الموقف الأول، ويبشر الشاعر بالثوار القادمين من الأكواخ والقرى البسيطة في الموقف الثاني. ويمكن أن يلمس القارئ أن الأكواخ هنا ذات دلالة على انسحاق الإنسان في ظل هذا الرمز الفضفاض (المدينة). مما يعني أن الشاعر يؤصل لحالة الثورة الكامنة في النفوس التي لا تتوافق وما يحصل في عالم المدينة.

ويعود قاسم حداد إلى المدينة - بوصفها رمزا - في مجموعته الشعرية (انتماءات) في قصيدة مخصصة لها بعنوان (المدينة)، معلناً منذ البداية أنه على غير وفاق معها. وهو ما يتمثل بنقله مقولة من العهد القديم، تنص على " كلما ازداد الإنسان معرفة ازداد أسىً ".

اعتمد حداد في هذه القصيدة أساليب عدة تدل على عمق تجربته ورسوخها، فقد كان الفارق الزمني بين كتابته للقصيدة الأولى " خروج رأس الحسين. ." وهذه القصيدة حوالي ثماني سنوات، معتمداً فيها أساليب عدة، مثل الأسئلة الدائمة والمتكررة، وتداخل الأصوات الخارجية والداخلية (الديالوج والمونولوج) ناهيك عن إفاداته من فني القصة والمسرحية في ثناياها، بمحاولة جادة للتقرب من الفن الدرامي.

١-ينظر اتجاهات الشعر العربي المعاصر: ١٢٧.

٢-خروج رأس الحسين من المدن الخائنة: ٦٦.

محاولاً أن يستغل - ما يستطيع من التقنيات المفضية لقصده، وأقصد بذلك استخدامه لتقنية تغير الوزن الشعري تبعاً لتغير الصوت أو الحالة الشعرية، ولذلك فقد توزعت القصيدة على أوزان: المتدارك والمتقارب والوافر والرجز.

وهذه - في ظني - مرحلة سير باتجاه التجديد، حاول الشاعر فيها أن يقدم عصارة فكرة ونضج تجربته، متجاوزاً حدود رفضه القديم للمدينة. المتمثل باليأس التام منها ومتوثباً بالحدس للخلاص من أدرانها.

إن شلال الأسئلة يتوافد في هذه القصيدة المتوسطة الطول، من خلال (٣١) سؤالاً منذ بداية القصيدة إلى ختامها. وكأنها دوائر مركزية وأخر فرعية. من خلال أربع بنى ارتكازية هي: كيف أترجم نفسي؟، وانثال كالرمل صوتي، ماذا تقول الدماء عن الدم؟، ويا نقطة الضوء. بحيث نرى الضوء، وهو رمز الأمل بالخلاص نقطة صغيرة، والحيرة تلف الشاعر بسؤاله المتكرر: " كيف أترجم نفسي؟ " على الرغم من أن صوته هادر، وهو كالرمل عندما ينثال.

وإذا كانت المدينة ترتبط بالسؤال الدائم، وتتخذ المفردات الأخر حولها مساراً دائرياً، فأنها شكلت المحور أو (البؤرة للدائرة)، تلك التي تنطلق منها الحركة ثم تعود إليها من خلال الدوائر السابقة. ولذلك تكرر ذكر المدينة ستاً وثلاثين مرة في هذه القصيدة، ذات الطول المعقول. وبتعبير آخر تغدو المدينة بمثابة المركز الذي تنطلق منه الأقنية الضوئية عمودياً وأفقياً.

وفي إطار هذا النسق الدائري تظهر المفردات الأخر لتعزز الاتجاه السابق، أو الإطار العام في ضمن الدائرة الأساس، وهي دائرة المدينة. إذ تتكرر المفردات الآتية: الدماء (٢٠) مرة، والغيم (٩) مرات، والرمل (٨) مرات، والنار (٥) مرات، والطين (٣) مرات. فضلاً عن الألفاظ الدالة على الحزن المتكرر كثيراً. وفي الاتجاه الأخر، ونقصد به الألفاظ ذات الدلالة على الأمل والخلاص، فتتردد على النحو الآتي: الطفل والطفولة (٤) مرات، والضوء (٤) مرات أيضاً، والنهر تكرر مرتين.

وبموازنة بسيطة وسريعة بين هذه المفردات ينجلي الفارق الكبير بينهما. إذ تتفوق المفردات ذات الدلالة على الظلام والحزن والقتامة تفوقاً ظاهراً للعيان، على

الرغم من أن الأمل موجود ومتمثل في الإقدام والجرأة ونقطة الضوء التي تتكرر. ويبدو جلياً أن السبب في ذلك يعود إلى القطب المهم أو البؤرة الأساس وهي بؤرة المدينة.

وفي هذه دلالة على عمق رؤية الشاعر، واستغلاله لموضوع المدينة استغلالاً فنياً يشي بقدرة فنية راقية، وتمكن من الصنعة الفنية والفن الشعري. معتمداً أساليب عدة، وكما ينجلي ذلك في قوله:

قلت: ها أنت

وانثال كالرمل صوتي

كأن المدينة تخلع قمصانها

(لست بيتي)

وهاجرتها (لست صوتي)

وهاجمتها (أنت موتي)

عرفت المدينة[1].

تكلم الشاعر أولاً على المدينة العربية الجديدة، معبراً بصوته الداخلي عن بعض صفاتها، وحين أمست المدينة غامضة وبعيدة عن التصور، انتقل إلى صورة الموت، مؤكداً أن المدينة خاوية وعقيمة.

وهو هنا لا ينهج وتيرة واحدة في التعبير عن تجليات المدينة، والتعبير عن رفضه لها، وإنما تراه مرة أو مرات عدة محاولاً المواءمة معها من غير جدوى، وما ذلك إلا لأن المدينة: " هذي المدينة كهف / وهذي الشوارع مرصوفة بالحراب "[2]., و"لأن في المدينة المراثي والخشوع "[3].

١- انتماءات: ٩٢.

٢-المصدر نفسه: ٩١.

٣-المصدر نفسه: ٨٤.

يقول:

دخلت المدينة

صادقتها

صار لي سجنها

صحت يا صمتها أنت موتي[١].

فعلى الرغم من أنه حاول مد جسور الإلفة والتجاوب معها لم يتمكن من مجاراتها، وظلت في الأحوال كلها مدينة الموت والخراب والعقم.

وإجمالاً نقول أن المدينة تتكرر كثيراً عند الشاعر علوي الهاشمي، على امتداد تجربته الشعرية، بدءاً من مجموعته البكر "من أين يجيء الحزن" ومرورا بمجموعتيه الأخريين، بشكل لافت للنظر. معبراً من خلالها عن حنينه لبيئته الأولى، حيث مراتع الصبا وحيث الحياة الدافئة، بعيداً عن خرس الحياة الجديدة وشكلياتها. ولعل ذلك يعود بحسب الشاعر إلى السكوت الذي يخيم على أبنائها، مما يجلب لهم الويل والثبور، تماماً كما حصل لمدينة (إيماكلي) اليونانية التي تعرضت للخراب بفعل سكوتها، أو هي مدينة السياب[٢].

- ٤ -

إن مدينة بهذه الصفات، لا بدَّ أن تحمل الشعراء على الفرار منها، والارتماء بأحضان الطبيعة، أو الحياة الأولى. وعند ذلك صرنا إزاء شعراء رومانسيين من طراز رفيع. وهم في الحقيقة فارين من الحياة المدنية الجديدة، معلنين اغترابهم من هذا الواقع الجديد. ولا ريب أن نلفي الشعراء وهم يرددون الحياة المرتبطة بحياة النخلة والبحر

١-المصدر نفسه: ٩٨.

٢- توخياً للاختصار ونشداناً لعدم التكرار ينظر بحثنا الموسوم "التجربة الشعرية عند علوي الهاشمي - شاعر من البحرين، مجلة الخليج العربي، جامعة البصرة، ع (٣-٤) ١٩٩٢: ٢٠٦ وما بعدها..

والصحراء، بوصف هذه المفردات مما يتواءم والحياة البدائية الأولى، يقول الشاعر أحمد العدواني:

سلمت يا نخلة

سلمت يا كريمة الأيادي

تمرك الشهي كان في الطريق زادي

لولاه ما طابت لي الرحلة[1].

ويبدو أن ذلك كله كان بسبب البترول، الذي جلب الأهوال والمصاعب الجسام، إذ يقول الشاعر الكويتي علي الربعي: " لوّث البترول كفّي وثيابي والجبين "[2]

ولا ريب أن يعود غازي القصيبي إلى الصحراء في قصيدته " يا صحراء "[3].

ولا نعدم أن نجد تكرار هذه العناصر الطبيعية عند معظم شعراء الخليج، بحيث تتحول حياة الألم والمعاناة السابقة إلى أيام هناء وسعادة، وبخاصة حياة الغوص القاسية التي كان الغواص يعاني فيها الأمرّين تحولت بقدرة قادر إلى حياة مطلوبة. مما يشي ببزوغ النزعة الرومانسية عند هؤلاء الشعراء. ولعل الشاعر القطري مبارك بن سيف من هؤلاء الشعراء الخليجيين الذين عادوا إلى طبيعتهم الأولى في قصيدته(الليل والضفاف) التي تعد القصيدة المركزية في ديوانه المعنون بالعنوان نفسه، يقول فيها:

يا ضفاف الشط

هل أشكوك ما بي من حنين

أم أداري ما بقلبي من جوى

ودموع همس الجفن لها ألا تبين

....

١- أجنحة العاصفة: ١١٢.

٢- ديوان الشعر الكويتي: ٢٧٥.

٣-ينظر شعراء من السعودية (الشاعر غازي القصيبي في الميزان) أبو عبد الرحمن بن عقيل الظاهري. مجلة الفيصل ع (٤٩) السنة الخامسة، أيار - مايو، ١٩٨١.

يا نجيمات الدجى ردي الجوابا

لي فؤاد كلما طافت به الذكرى أثابا

يستلذ البعد والحرمان فيه والعذابا[1].

وفي قصيدة " سفن الغوص البائسة " يصور الشاعر مبارك بن سيف عملية الغوص تصويراً دقيقاً، ويتوقف عمل الشاعر عند النقل المباشر للحياة الماضية، وكأن فعل الشاعر لا ينأى عن الرصد لتلك الحياة الماضية، حتى وإن حاول أن يتقمص شخصية البحار وينطق باسمها بما يعرف بتقنية القناع في النقد الحديث(*). بيد أنه يظل في رصد دائم لما كان يدور آنذاك من حياة، بحيث تتوالى أمامنا ألفاظ الماء المالح ولهب السموم وآهة النهام (وهو مغني البحر)، ودمع البائسات، والشط.. الخ. يقول على لسان الغواص:

أحمل الخيبة والخيش على ظهري الهزيل

فكأني أحمل الحزن وأكفان مماتي

هكذا تمضي حياتي

هكذا عمر قضيناه طويل"[2].

ولعل ما يحسب للشاعر - هنا - أنه يتخفى خلف صوت الغواص وحسب، وكل ما فعله أنه رصد حياة البحر والمعاناة رصداً مباشراً، لا يختلف فيه عن غيره من الشعراء الآخرين.

وإن بحثنا عن قضية التقنع بقناع البحار فسنجد الشاعر مبارك بن سيف كان مسبوقاً بالشاعر الكويتي محمد الفايز، في ديوانه " مذكرات بحار "، وهو لا يخرج عما أشرنا إليه سابقاً من رصد لحياة البحر وحسب. بيد أن هذا التكرار والعودة

١-الليل والضفاف: ٢٧، وينظر الأدب القطري الحديث، د. محمد كافود: ٢٦٥ - ٢٦٦.

❖ - القناع: هو شخصية تاريخية - في الغالب - يختبيء الشاعر وراءها ليعبر منموقف يريده أو يحاكم نقائص العصر الحديث نت خلالها. ينظر اتجاهات الشعر العربي المعاصر، إحسان عباس: ١٥٤.

٢-الليل والضفاف: ٤٣.

لحياة البحر والغواص يدل دلالة قاطعة على ما للبحر بصفة خاصة من أثر في أدب الخليجيين، بوصفه الميراث الحقيقي لهم، والمرتبط بالحياة الأولى التي يعتز بها الناس أيما اعتزاز، ومن ثم جاء الأدب ليعبر عما يجيش في الصدور.

وهذا لا يعني البتة أن الشعراء قد عزفوا عن العوالم الأخر، ولا سيما الصحراء والطفولة والقرية والمدينة الحلم (اليوتوبيا) والمرأة. مما " يمكن أن نضعه تجاوزاً في عداد الشعر الوجداني، حيث أن معظمه يعود إلى تصوير الماضي واجتراره بالآمه وأحزانه، فهو ذو طابع رومانسي يعبر عن وجدان الشاعر وتصوراته وذكرياته "[1]. والماضي هنا متنفس، يعود بهم إلى حياة الفطرة الأولى، وهو الجسر الذي تتصالح عنده الحياة الجديدة والقيم الإنسانية. أو يغدو هو الأصالة والعودة إلى طفولة الخلق سبيلاً للتخلص من الأدران الصدئة العالقة بالحضارة الإنسانية[2].

ولو أردنا أن نلم بشتات من توظيف الشعراء الخليجيين لما هو قريب من موضوع المدينة، من خلال اللجوء إلى توظيف اللفظ الدال على ما يمكن أن يفضي إليها فسنجد ألفاظ: البحر والبحارة وما في حكمهما كالخليج والشطآن والسواحل والأنهار والضفاف والموج والصوراي والمجاديف والشراع وغيرها، مثلما نجد النخيل والقرية والطفولة، فضلاً عن الصحراء وما في حكمها من الخيام والجمال والرمال. وهي كلها متكررة بنسب متفاوتة، تدل على حلقة مفقودة في هذا الشعر إن استطعنا الوصول إليها أمكننا أن نقف على الظاهرة المهمة في هذا الشعر، فهي إذاً بمثابة حلقة الوصل في هذا الشعر.

ولو استخدمنا لغة الرياضيات فسنجد - على سبيل التمثيل - أن لفظة البحر مثلاً ترد ثمانين مرة في ديوان " مذكرات بحار " لمحمد الفايز، ناهيك عن الألفاظ التي تتصل بالبحر، مثل تلك التي أشرنا إليها سابقاً، ويرد ذكر القرية والنخلة والطفولة وأيام الصفاء الأولى بما يقرب من اثني عشرة مرة. وهذا الأمر يتكرر عند الشاعر

١-الأدب القطري الحديث، د. محمد كافود: ٢٥٧ - ٢٥٨.

٢- ينظر تجربة المدينة عند خليل حاوي، د. مناف منصور، مجلة قضايا عربية، ع(٥) أيلول، ١٩٧٤: ١١٤.

يوسف حسن في ديوانه " من أغاني القرية "، إذ يرد ذكر البحر والبحار خمساً وثلاثين مرة، ويرد ذكر النخيل خمساً وخمسين مرة، وترد الطفولة بإحدى وثلاثين مرة، وترد القرية بثماني مرات. علاوة على ديواني " بيت من نجوم الصيف " لعلي السبتي، وديوان " معركة بلا راية " لغازي القصيبي. فهما لا يخرجان البتة عما أشرنا إليه في الكلام السابق.

وعلى هذا يمكن تحديد الأطر العامة للشعر الخليجي بزوايا أساسية قارة، وهي تكمن في البحر وما في حكمه والنخلة والقرية وما في حكمهما والطفولة والولادة الجديدة وما في حكمهما، فضلاً عن الصحراء وما في حكمها من الناقة والحصان. وسنقف عند الشاعر الكويتي محمد الفايز لنرصد من قريب تناوله لموضوع البحر في تجربته الشعرية. إذ إن عودته إلى قريته الأولى وماضيه يمثل انتصاراً للصفاء والفطرة التي جبل عليها، على حساب المدينة والتحديث، يقول:

سلام لحاراتنا الهامدات
كأمواتنا وسط تلك الحفر
تكاد تزيح المباني الضخام
لتعرب عن يومها المندثر
أكاد أشم بها الغابرين
وما ينطوي تحتها من أثر[1].

نلمس هنا تفضيلاً لأيام الطفولة والقرية على الحياة الحديثة التي تمثلها المدينة، والتي يتعرض فيها الإنسان إلى الويلات. لذلك جاهد الشاعر لأن يقوم بتشكيل الماضي تشكيلاً يبدو بأبهى صورة ويرسمه بأروع رونق، كي يبدو الحاضر من خلاله بصورة مخالفة لهذه الصورة الجميلة. بحيث تظهر أيام الغوص من خلال ذلك وكأنها أيام السعادة الغامرة.

١-النور من الداخل: ٢٦٢.

ويبدو جلياً أن هذه الصورة متكررة في كثير من القصائد الخليجية وعند الفايز بالتحديد، إذ نراه يقول في قصيدة "العودة إلى الأرض" أيضا:

الشمس في حاراتنا تلوب
تبحث عن بيوتنا الموصدة الأبواب
كأنها مقبرة لعالم قديم
عظامها مزامر تنفخها الرياح
فتهرب الشموس والأقمار
الشمس في دروبنا تنهار
كأنها عروسة
أكليلها ممزق يا أيها الجدار
يا نول عنكبوتْ
أكاد أن أموت
مختنقاً بالليل والدخان"[1].

فمن الواضح أن المقصود هنا نهاية رحلات الغوص والصيد بعد التطور الهائل في الخليج العربي، في أعقاب ظهور اللؤلؤ الصناعي وكساد صناعة الغوص ثم تدفق البترول في المنطقة، وبروز المدن الكبيرة بعماراتها الشاهقة ومشاكلها الجمة، بحيث أضحت البيوت موصدة الأبواب، وهو كناية عن تمزق الصلات الاجتماعية بين البشر، وتعبيراً عن تلك الكتل الحجرية التي تكوّن المدينة، وتحجب الشمس وملامح الطبيعة عن السكان. لذلك لجأ الشاعر إلى رمز الجدار تعبيراً عن تشرنق الإنسان وعزلته في عالم المدينة الحديث. . ومما لا شك فيه أن هذه الشكوى من المدينة تحمل إشارة وحنيناً إلى الماضي والحياة الأولى، يقول:

يا أيها الربانْ

١-المصدر نفسه: ٢٥٣ - ٢٥٤.

جئنا هنا نجدد العهد إلى الشيطان*

نصنع من عظامنا مدينة ثلجية الجدران*[1].

إن رمز الربان – قائد السفينة – لم يندثر وبقي ماثلاً أمام ناظري الشاعر، بل كان مفضلاً عنده على العالم الجديد الذي تعيشه حياة المدينة الجديدة. وتستمر القصيدة على هذه الوتيرة، ترصد أيام التحول الجديد بصيغة الرفض، بحيث يتحول ملح القرية إلى ما هو ألذ وأطيب من كل شيء في المدينة. وهذا يتجلى بنصوص كثيرة، منها قوله: " الملح فيك ألذ من عنب الدوالي في المدينة / فخذي شراعي يا رياح خذي السفينة "[2].

وقد تسابق الشعراء الخليجيون في رفض الواقع الجديد ولم يقتصر الأمر على مجموعة منهم بعينها فحسب. فالشاعر البحريني يوسف حسن لا يفسده جو المدينة ما دامت شرايينه ممتدة بجذور الأرض، ومهما حصل من تغيرات فهو لا ينفك يطلب أيامه الأولى. يقول في قصيدته المعبرة عن هذه الأجواء " أيهذا الجميل المحاصر ":

خذوها خذوها جميع القصور

وكل العمارات كل الجسور

وعلوا شوارعكم في الهواء

ومدوا الهواتف فوق الفضاء

ومن فوقها كاشفات الغطاء

أبايعكم

إنه ساحلي

١-المصدر نفسه:٢٥٤.

٢- مذكرات بحار: ٦٠.

ورمل عليه نما كاحلي[1].

يبدو جلياً رفض الشاعر التطورات الجديدة متمنياً العودة إلى الساحل القديم - الحياة الأولى - مهما كبرت المغريات وعظمت، بل أنه يرى أن هذه المغريات هي أساس الغربة التي يعاني منها، والتي سببت له كل هذا الإحساس الفاجع من الحياة، يقول:

هل هو النفي من الداخل
من جرّب أن ينبذ في موطنه
من فيكم في أهله كابدهم النفي ذل الاغتراب
هل هي النقلة[2].

إن حبال المودة والإلفة ممتدة بين الشاعر وبين القديم الذي تشده إليه أواصر الحب، في حين أن هذه الأواصر منقطعة مع عالم المدينة الجديد ولم يستطع الشعراء أن يرتقوا بهذا الواقع إلى آفاق جديدة وظل النفور والرفض متصدياً لكل محاولات التقريب بينهما. ويبدو أن هذا الأمر يعود إلى المجتمع الخليجي أصلاً، إذ وصفه كثير من الدارسين بأنه كان " مجتمعاً بدوياً بحرياً، يشده إلى الصحراء نسب وإلى البحر سبب "[3].

- ٥ -

وكان من الطبيعي، ونحن إزاء مدينة بهذه الصفات، أن نرى كثيراً من الشعراء يهرب بعيداً عنها لاجئاً إلى مدن أخرى، غير مدن الأمس، وإنما إلى المدينة المثالية أو

١- من أغاني القرية: ١٢.
٢- المصدر نفسه: ١٥.
٣- محاضرات عن المجتمع العربي في الكويت، عبد العزيز حسين: ٥٨.

مدينة الحلم (اليوتوبيا)، وهذه المدينة في حقيقتها مما يعد " ردّ فعل للواقع الصلب الذي يعيشه الشاعر، والذي لا ينسجم تماماً معه "[1].

إن هذه المدينة المثالية تفسر كثيراً ما شاع في عموم الشعر الخليجي، ونقصد به النزعة الرومانسية الشائعة بين الأوساط الأدبية في الخليج بصورة لافتة للانتباه. إذ إن جيلاً من الشعراء الخليجيين أحسوا بالمعاناة والاغتراب الروحي فهربوا بأحلامهم إلى مدينة فاضلة أو ضبابية، لا تتجسد أبعادها بوضوح، كما هي المدينة في الواقع، وتغدو كأنها مدينة سحرية. تسمو فيها العواطف الإنسانية سمواً جلياً. يقول غازي القصيبي:

أيا واحة في قفار الزمان

ويا جنة لم أذق خمرها[2].

يرسم الشاعر صورة لأرض الأحلام مقابلة لصورة الواقع، أو قافلة الضائعين، كما يسميها الشاعر نفسه، يبدو من خلالها مواكب البشر وقد ازدحمت بهم المدينة، وقد امتصت طاقاتهم ثم لفظتهم بعيداً. وهكذا انعكست مرحلة التحول على مسار القصيدة. ولم يستطع الإنسان أن يسرع الخطى كما أسرعت التحولات الجديدة، ولهذا ران الشك على فؤاده، وظل بخطى وئيدة لا يمكن أن تجاري الحياة، يقول:

تعبت من الجري خلف السراب

من البحث عن واحة في الخيال[3].

إن الواحة، وهي المدينة الصغيرة القابعة في خيال الشاعر، صعبة المنال، ولا يمكن أن توجد بسهولة ويسر، لهذا ران الشك على قلبه، فكأنه يجري خلف مجهول. ومن هنا فهو حزين وحائر ومشكك في ما يجابهه من المعضلات. ولا ريب إن اختلطت

١-الشاعر والمدينة في العصر الحديث، د. محمد عبده بدوي، مجلة عالم الفكر، ع (٢) لسنة ١٩٨٨: ٢١٩.

٢-ملامح الشخصية الخليجية: ٢٣، وينظر تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج: ١٦٥.

٣- المصدر نفسه: ٢٣.

عنده مشاعر الحزن بالمرأة وبالمدينة وبالواقع. وهذا كله يفسر الصراع القائم بين الذات والوجود، وكانت النتيجة المنطقية استسلام الذات أمام هذا الكم الهائل من التحديات. وصولاً إلى إحساس الخليجي بالغربة على أرضه، كما يراها الشاعر الكويتي خليفة الوقيان، في قصيدته " غربة " التي يقول فيها:

غريب إن مضي وإن نأيت ونـاء إن دنوت وإن نأيت

أقلب في وجوه الناس طرفي وأسأل في الدروب إذا مشيت

لعل الشوق يحملني سعيداً لآفاق لها دنفاً سعيت[1].

يحس الشاعر بغربته وهو داخل وطنه وبين أهله. لأن الوجوه لم تعد مألوفة لديه، ولهذا فهو يطير بأشواقه على أجنحة الخيال، بعيداً عن الناس، متوقعاً أنه يجد ضالته التي تعوضه عن غربته. وهذه رؤية رومانسية جديدة، تلتقي ورؤية الشاعر، إذ نجد أنها أشبه ما تكون بمرحلة مراهقة، تتجانس فيها أحلام اليقظة وتقديس العواطف، وشرنقة الذات تلتف حول نفسها.[2]. ويبدو أن هذا ضرب من ضروب الرفض للمدينة الجديدة، ذات الوجوه المتعددة والمتلونة بألوان الضجيج والزحام والعجلات وأخيراً ضياع الإنسان فيها.

- ٦ -

ولقد تداخل موضوع المدينة بموضوع المرأة تداخلاً عجيباً وصل إلى مرحلة الرمز أو ما يعرف بالقناع. إذ تتخذ المدينة قناع المرأة كثيرا، ويكاد التداخل بينهما أن يلج عند بعض الشعراء في متاهات سديمية لا يمكن الوصول إلى كنهها إلا عند الشاعر نفسه. في حين يغدو التداخل الطبيعي بينهما عند الكثيرين من شعراء الخليج قاسماً مشتركاً بين عدد كبير من الشعراء، وهم في هذا لا يختلفون عن شعراء العربية المحدثين[3].

١-المبحرون مع الرياح: ٥٩.

٢- ينظر تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج: ٦٥.

٣-اتجاهات الشعر العربي المعاصر: ١١٤.

ويبدو أن موضوع المرأة وربطه بعالم المدينة الجديد من الموضوعات القديمة الجديدة في آن واحد[1]. إذ يتعدى موضوع (المرأة / المدينة)، المرأة إلى الوطن ككل. ويكاد أن يكون هذا عاماً وشائعاً في الشعر الخليجي، لأن هؤلاء الشعراء كانوا يتمسكون بقضية الوطن، وقد عبروا عنها بما مكنهم فنهم الشعري من إمكانيات. ناهيك عن ارتباط هذا الموضوع بالنزعة الرومانسية الشائعة في شعر الخليج. وهكذا يتردد توحد ذكر المرأة / المدينة عند خليفة الوقيان، كما في قوله: " أحبك شيئاً يفوق الخيال "[2]. وهو لا يقصد حبه للمرأة فحسب، وإنما يتعداها الأمر إلى الوطن. ويركز علوي الهاشمي على الموضوع ذاته في ديوانه الثالث " محطات للتعب" ولا سيما في قصيدتيه: أغنية إلى امرأة تشبه الوطن" و"جداول في ظلال زهرة الكاميليا " تظهر فيهما المرأة نقية وصافية كوجه الله، ووديعة كالحمام. وأخيراً بريئة كالأطفال[3]. وندرك أنه لم يدر بخلد الشاعر أن يقصد المرأة بقدر ما تداخلت صورتها مع صورة الوطن الأم. يقول:

وكأن لم تشتعل في رئتيها
قبل هذا اليوم
أحزان المدينة
هذه المطفأة الجبهة والعينين
ذات الحسن والحزن الخرافيين
ذات الوهج المخبوء في الصدر
مضت مسرعة كالريح لا تسمعني[4].

استعار الشاعر للمدينة أوصافاً عدة، تعد من لوازم المرأة، وداخل بينها وبين

١-ينظر المصدر نفسه: ١١٤.
٢- المبحرون مع الرياح: ١١٥.
٣- ينظر محطات للتعب: ١١٥.
٤- المصدر نفسه: ١٥.

المدينة. معتمداً لوازم درامية مهمة أغنت القصيدة الغنائية وأضافت إليها بعداً درامياً، يعد إضافة جديدة للقصيدة العربية ونقلة نوعية مهمة فيها. ونقصد بذلك تقنية تداخل الأصوات، وبخاصة عندما أدخل الصوت الثاني للمدينة / المرأة، وصارت ناطقة بصوتها مما يفضي إلى أن المدينة هي التي عبرت عن معاناتها، ولم يقتصر التعبيرعنها التعبير المباشر فحسب.

ولعل ما يميز شعراء الخليج عن غيرهم من شعراء العربية في نظرتهم إلى المدينة، أنهم لم ينظروا إلى المدينة نظرة جنسية، كما فعل ذلك نظرائهم شعراء العربية المحدثين، بحيث صرنا نعرف الصورة عن المدينة بأنها امرأة عاهرة أو بائعة هوى[1]. في حين وردت معظم الصور الجنسية للمدينة في الشعر الخليجي بوصفها الوطن، لا سيما عندما تنتهك كرامته ويتعرض للاحتلال، كما نجد ذلك عند الشاعرين علي عبد الله خليفة وعلوي الهاشمي، يقول خليفة:

ودلمون التي كانت بها بكارة الحياة

جارية مفرودة الساقين

للشرطة والأغراب والمتاجرين[2].

فدلمون، وهي البحرين في التراث الأسطوري، كانت طاهرة ونقية في الماضي، وغدت اليوم مومساً، يتصل بها الغرباء، الذين يعيثون بشرفها فساداً وتخريباً. وهنا تكمن معاناة الشاعر، وهي معاناة جماعية، تذكرنا بمومس السياب العمياء، التي لا تختلف عن مومس خليفة ما دامت كلتا المرأتين تعانيان من الأغراب والمتاجرين. ويتكرر هذا المعنى عند علوي الهاشمي،

في قوله:

فقد رسموا فوق صدر التوابيت وجه بلادي

وشدوا إلى الأرض سيقانها، ضاجعوها

١- ينظر اتجاهات الشعر العربي المعاصر: ١١٤.

٢-إضاءة لذاكرة الوطن: ٨٨.

فاصرخ، واخجلي منك[1].

وفي هذا دلالة على أن مسألة الوطن تشكل عند شعراء الخليج همّاً أكبر مما تعانيه قضية المدينة بحد ذاتها، وإن كانت المدينة في بعض الأحيان رمزاً للوطن المصغر، وهي في أحيان أخر امرأة يحاول الآخرون عبثاً اغتصابها، كما هي مدينة بغداد، أيام الحرب العراقية الإيرانية عند الشاعر خليفة الوقيان، في ديوانه الثاني " تحولات الأزمنة ". تغدو فيها بغداد وكأنها عروس مهددة بفض بكارتها قبل زفافها[2]. ومع كل محاولات الأعداء ما زالت بغداد عفيفة ونقية وعصية على المعتدين.

إن بغداد التي عشقها الأحرار، بسبب ما تميزت به من نقاء وعفة، ستظل بهذه الصورة مهما حاول البعض أن يغدروا أو يصموا آذانهم عن كل موجدة، يقول معتذراً عن هؤلاء:

بغـــداد عفـــواً للأولـــى غـــدروا إذا مـــا الـــبعض وفـــّى

فالمـــــدلجون يـــــروعهم وهـــج الـــرؤى أيـــان زفـــّا[3].

وهو هنا يقف على طرفي نقيض مع الشاعرين خليفة والهاشمي اللذين نظرا إلى المدينة / المرأة، نظرة سلبية، صارت فيه المدينة امرأة عاهرة برغم أنفها، أضحت هنا رمزاً للنقاء والعفة.

وهذا لا ينفي مطلقاً وجود المدينة / المرأة المبتذلة في شعر الخليج العربي نهائياً. وقد يرصد الشاعر مثل تلك المدينة / المرأة الساقطة بفعل تأثره بشعر الآخرين، كما نلفي تلك المدينة عند الشاعر علي السبتي في قصيدته " في سدوم " التي يقول فيها:

فقد عرفت كلَّ شيء عن مدينة النفاق

١-العصافير وظل الشجرة: ٥٠.

٢- في تحولات الأزمنة، مقال بقلم فيصل السعد، مجلة البيان ع (٢٠٥) أبريل - نيسان، ١٩٨٣، ٢٢.

٣- المصدر نفسه: ٢٣.

مدينة كغانية

تنام كل ليلة في حضن عابر سبيل

تبيعه شبابها

ومجدها الأثيل

من يدفع الفلوس يلق ما يشاء في سدوم[1].

وهنا تغدو مدينة سدوم معادلاً لمدن الخليج، تلك المدينة التي كانت تبيع شرفها وتتاجر به من أجل المال. وتلك غاية تجعل الإنسان ينفر من هكذا نوع من المدن. وهكذا هي المدينة التي لا تعير اهتماماً للجانب الإنساني بعيداً عن المال وحسب.

- ٧ -

ويبدو أن النقمة على المدينة الحديثة لا تتخذ مساراً واحداً، المتمثل برفضها لأن " الشعراء لم يجدوا للفرار منها إلى القرية مغزى، وإنما هم أدركوا، مع مرور الزمن أنهم صاروا جزءاً من حياة المدينة، وأن إنكارهم لها لن يلغيها "[2]. ولهذا كان لا بدَّ أن يعيدوا النظر إزاء انفعالاتهم إزاءها. وهذا ما يطلق عليه الدكتور عز الدين إسماعيل ((الموقف الجدلي))[3]. بين التجاوب معها وبين النفور منها.

وقد تحدد الشعر الخليجي وتشكل بين التوافق معها وبين النفور منها، وظلت تتردد بين هذين الجانبين في أشعار الخليجيين، " ففي جانب تقف المدينة الطاهرة النقية (المعشوقة) التي تكاد تكون مبرأة من العيوب، ومن جانب آخر تقف المدينة المزيفة القاسية المشوهة "[4].

١- بيت من نجوم الصيف: ٩٣.

٢-الشعر العربي المعاصر: ٢٤٢.

٣-الشعر العربي المعاصر: ٢٤٢.

٤-الشاعر والمدينة: ١٢٣.

ولعل الشاعر غازي القصيبي من أكثر الشعراء الخليجيين تعبيراً عن هذا الاتجاه في شعر الخليج العربي، إذ إنه صاحب أسفار كثيرة، وقد خدم بلاده سفيراً للمملكة العربية السعودية في أكثر من دولة(*)، ومنها لندن، ذات البنايات الشاهقة والتي تعبر عن تغير العلاقات الاجتماعية خير تعبير.، يقول الشاعر في قصيدة "يا صحراء":

وطفت الكون لم أعثر
على أجدب من أرضك
على أطهر من حبك
أو أعنف من بغضك

....

رجعت إليك مهموماً
لأني لم أجد في الناس
من يؤمن بالناس
رجعت إليك محروماً
لأن الكون أضلاع
بلا قلب
لأن الحب ألفاظ
مجردة من الحب[1].

❖ - ولد القصيبي في المملكة العربية السعودية في عام ١٩٤٠، ثم انتقل مع عائلته إلى البحرين، وهو في الخامسة من عمره، وفيها تلقى تعليمه في المدارس الابتدائية والثانوية. حصل على البكلوريوس من القاهرة، والماجستير في الغلاقات الدولية من جامعة جنوب كاليفورنيا. والدكتوراه من جامعة لندن سنة ١٩٧٠. ثم عمل سفيراً لبلاده (السعودية) في كثير من دول العالم، وشغل منصب وزير الصناعة والكهرباء. ينظر الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور، نورية الرومي: ٣٨٤، والغلاف الخارجي لديوان معركة بلا راية.

١- معركة بلا راية: ١٥.

إن لهفة المغترب بالعودة إلى بلاده، بعد رحلة مضنية وطويلة في بلاد الغربة، تزرع في النفس حالة جيشان، لا سيما بعد أن وجد مدينته أطهر من غيرها وبالتحديد مدن الغرب. تلك التي يصفها بأقذع الصفات، ومنها أنه يرى الكون صار أضلاعاً بلا قلب وهو كناية عن انقطاع العلاقات الإنسانية في مدن الغرب، في حين تزخر المدن العربية بالعواطف النبيلة. وهذا ما يمثل انتصاراً ليس للمدينة العربية فحسب وإنما للحياة العربية أيضاً بعيداً عن حياة الموت والعقم. وهذا ما يمثل موقفا حساساً في التعامل مع الحياة انطلق أصلاً من النظرة إلى المدينة.

وتتكرر هذه المشاعر عند القصيبي كثيراً من خلال عرضه للمفارقة بين الحياة في مدينته العربية وبين الحياة في مدن الغرب التي طرقها وعاش بين ثناياها. يقول:" ركبت سبعين بحراً. جبت أودية / طارت بي الريح من أمن إلى خطر "[١].، ويقول:" أتيت أرقب ميعادي مع القمر / يا ساحر الموج والشطآن والجزر "[٢]. ويقول:

وعدت إليك. . ألقيت بمرساتي

على الرمل

. . . .

كأنك عندما ناديتني. . وهمست

في أذني

" رجعت إليّ يا طفلي؟ "

أجل يا أماه. . عدت إليك

طفلاً دائم الحزن

تغرب في بلاد الله

لم يعثر على وكره

١-المصدر نفسه: ٨٨.

٢- المصدر نفسه: ٨٦.

وعاد اليوم يبحث فيك عن عمره[١].

والقصيدة تصور فرحة اللقاء وفرحة العودة إلى الأرض الأم، بعد طول الغياب، بعيداً عن الوطن، على الرغم من أن رحلته كانت في سبيل الدراسة وتحقيق حلمه وأمله، ولكن يبدو أن البحث عن أسرار المعرفة في أرض الوطن أصبح حلمه الأكبر[٢].

ويتراءى لنا أن الشاعر الخليجي قد استغل هذا الموضوع في قصائد المناسبات بصفة خاصة، ولا سيما مناسبات الأعياد الرسمية والشعبية، كما قصيدة " عروس الخليج " للشاعر نمر أحمد نمر، حين وهب مدينته أجل الحسنات، كما تنهج قصيدة "نهج العروبة " للشاعر مدرك القصير الوتيرة نفسها للدلالة على الفكرة ذاتها[٣]. .

وفي هذا دلالة على أن الشاعر الخليجي كان يوائم في نظرته للمدينة بين اتجاهين، ولم يكن كاشفاً عن حالات المدينة البغيضة فحسب. وكل ذلك يعود لحالته النفسية وما يريد رصده أو اكتشاف كنهه. ولهذا نراه أحياناً راحلاً للمجهول أو إلى المستقبل، في سبيل تعرية الواقع السيء الذي لا يتوافق معه. ولا سيما الواقع السياسي، وهو في ذلك يعول على المستقبل بوصفه المنقذ من تهويمات الحاضر ومساوئه.

والشاعر الخليجي يتطلع إلى المستقبل بأمل كبير، إذ إنه يتصدى للمعوقات، ويرصدها بعيداً عن نبرة الانتقام التي نلمسها في كثير من الشعر العربي الآخر. وهذا ما يجعلنا نقول أنه يتطلع إلى المستقبل بأمل كبير. ولعل الشاعر أحمد مشاري

١- معركة بلا راية: ١٧ - ١٨.

٢-ينظر صورة البحر في الشعر العربي الحديث بالخليج، هيا الدرهم: ٢٤٩ - ٢٥٠.

٣-يقول الشاعر مدرك القصير:

وللمنامة تجلوها مفاتنها ... حمد وشكر ومعروف وأفضال

وللمحرق ألوان مباهجها ... نعم المدينة آمال وأعمال

ينظر مجلة هنا البحرين، ع (١٦٧) السنة التاسعة، عدد خاص: ١٠٢.

العدواني خير من يمثل هذه الظاهرة في قوله: " يا غدنا الأخضر/ أزهاره عوالم من نور / تغازل البدور "[1]. وهو يقول:

" يا غدنا الأخضر !! / نحن هنا ليس لنا ألوان / . . لا الذهب الأصفر يغري بنا / ولا الذي دنياه من مرمر / يرنو لنا / يا غدنا الأخضر / ما بيننا وبينك الصحراء ترابها أصفر / وأرضها خواء / ومعنا المحراث والمعول / وعندنا الجدول[2].

إن الإيمان بالمستقبل ماثل في هذين النصين، وهما يدلان على أن الرحلة كانت رحلة عقلية، انفتحت على الثقافة الإنسانية المعاصرة، ثم عادت إلى الحياة هدفاً وغاية، وصرنا من ثم على جادة طريق الصواب من دون ضياع في زحام المدينة ومشاكلها.

- ٨ -

ومن هذا كله ندرك أن هناك ثمة علاقة وطيدة بين الشعر الذي قيل في المدينة ووصفها في الشعر العربي المعاصر وبين شعر الأطلال والمرأة في الشعر العربي القديم. إذ اتخذ الشعراء القدماء (الجاهليون) المرأة والدار رمزين للاستقرار وسبيلاً للهرب من التشرد والغربة والعذاب الفكري[3]. وحاول الشعراء المحدثون التخفي بفكرة أو فلسفة أو طريقة للتعبير عن انطلاقاتهم الفكرية. إذ كان لجوءهم إلى المدينة لا لخلل فيها فحسب، وإنما للتعبير عن حالة الغربة والضياع وتمزق العلاقات البشرية في العالم الجديد. ومن هنا فغالباً ما يتخذ ذلك التعبير طابعاً سياسياً، يصب فيه جام الغضب على الأوضاع السيئة التي تعيشها الشعوب، إذ " إنه في المدينة يتمثل الوجه الحضاري للأمة وبخاصة الوجه السياسي "[4].

١-أجنحة العاصفة: ١٥١.

٢- المصدر نفسه: ١٥٢ - ١٥٣..

٣-ينظر الغربة والحيرة والذهول بين الشاعرين الجاهلي والإسلامي، د. جلال الخياط، مجلة الآداب، السنة السادسة عشرة، ع (٣) آذار مايس، ١٩٦٨: ٣٠.

٤- الشعر العربي المعاصر: ٢٢٨.

ويصبح الماضي في القصيدة المعاصرة أو الطلل في القصيدة القديمة قطعة من العمر ثمينة وجديرة بالاهتمام في نفوس الجماعة وفي نفس الشاعر على حد سواء . إذ إنه في الشعر القديم غالباً ما يبدأ الشاعر به للتذكر ومعادلة المخزون النفسي الثائر في داخله، ومن هنا فهو يراه وشماً متجدداً يقاوم الفناء . كما يقول طرفة بن العبد :

لخولـــة أطــــلال ببرقـــة ثهمـــد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد[1] .

فهو رمز لإرادة الحياة وأحلام الجماعة في قهر العداوة، وهو (تعويذة) ضد الفناء، الذي يهدد الديار الموحشة، لأن الماضي لا ينسى، ولكنه يحس إزاءه أحياناً بفتور. وتصبح مهمة الشاعر في أن يعيد هذا الإحساس إلى نضارته وبهائه. وقد أفلح معظم شعراء ما قبل الإسلام في هذه المهمة[2]. ولو وازنا عمل الشاعر الحديث بعمل الشاعر الجاهلي لوجدنا تشابهاً كبيراً في عمليهما، إذ إنهما لم يختلفا في نظرتيهما إلى هذه القضية، ما دام " الشاعر الجاهلي لا وطن له أو هو غريب في بيته والشاعر الحديث منفي في وطنه أو في خارجه "[3].

١-ديوان طرفة بن العبد : ٥ .

٢-ينظر الرحلة في القصيدة الجاهلية، وهب روميه : ٢٢٥ -٢٢٦ ، و٢٢٧ - ٢٢٨ .

٣- ينظر الغربة والحيرة والذهول بين الشاعرين الجاهلي والإسلامي : ٢٩ .

المصادر والمراجع

١. اتجاهات الشعر العربي المعاصر–د . إحسان عباس، مطابع اليقظة، الكويت، ١٩٧٨ .

٢. أجنحة العاصفة – أحمد مشاري العدواني، شركة المطبعة العصرية، الكويت، ١٩٨٨ .

٣. الأدب المعاصر في الجزيرة العربية، القسم الأول: الشعر في شرقي الجزيرة – د . عبدالله المبارك، منشورات معهد البحوث والدراسات العربية، مط الجبلاوي القاهرة، ١٩٧٣ .

٤. الأدب القطري الحديث – محمد كافود مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع، الدوحة.

٥. إضاءة لذاكرة الوطن، علي عبدالله خليفة دار الغد للنشر والتوزيع، البحرين، ط (٢)، ١٩٧٧ .

٦. انتماءات – قاسم حداد، دار الفارابي، بيروت، المكتبة الوطنية، البحرين ١٩٨٢ .

٧. بيت من نجوم الصيف – علي السبتي شركة المطبعة العصرية، الكويت.

٨. تجربة المدينة عند خليل حاوي –د . مناف منصور، مجلة قضايا عربية ع (٥) أيلول، ١٩٧٤ .

٩. تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج – د . ماهر حسن فهمي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨١ .

١٠. الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور – د . نورية الرومي شركة المطبعة العصرية وكتباتها، الكويت، ١٩٨٠ .

١١. خروج رأس الحسين من المدن الخائنة – قاسم حداد، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢ .

١٢. ديوان الشعر الكويتي، بأشراف الدكتور محمد حسن عبد الله.

١٣. ديوان طرفة بن العبد، تحقيق فوزي عطوي. الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، ١٩٦٩ .

١٤. ذاكرة المواقد – علي الشرقاوي المطبعة الشرقية، البحرين، ١٩٨٨ .

١٥. الرحلة في القصيدة الجاهلية – د . وهب روميه،

١٦. الشاعر والمدينة في العصر الحديث، د . محمد عبده بدوي، مجلة عالم الفكر، ع (٣) لسنة ١٩٨٨، الكويت.

١٧. الشعر . . الصورة والظاهرة، مقالة في شعر عيسى حسن الياسري – عبدالحسين صنكور، مجلة الأقلام ع (٦) السنة الثانية عشرة، آذار ١٩٧٧ .

١٨. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – د . عز الدين إسماعيل، ط (٢) دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ١٩٧٢ .

١٩. . شعراء من السعودية (الشاعر غازي القصيبي في الميزان) أبو عبد الرحمن بن عقيل الظاهري. مجلة الفيصل ع (٤٩) السنة الخامسة، أيار – مايو، ١٩٨١ .

٢٠ . صورة البحر في الشعر العربي الحديث بالخليج – هيا الدرهم ، مؤسسة الرسالة ، الدوحة ، ١٩٨٨ .

٢١ . الطين والشمس – محمد الفايز ، المطبعة العصرية ، الكويت .

٢٢ . العصافير وظل الشجرة – علوي الهاشمي ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٨ .

٢٣ . الغربة والإغتراب في الشعر الكويتي والبحريني – عبدالأمير عودة آل كزار ، رسالة ماجستير مقدمة إلى مركز دراسات الخليج العربي جامعة البصرة ، ١٩٨٩ .

٢٤ . الغربة والحيرة والذهول بين الشاعرين الجاهلي والإسلامي ، د . جلال الخياط ، مجلة الآداب ، السنة السادسة عشرة ، ع (٣) آذار مايس ، ١٩٦٨

٢٥ . في تحولات الأزمنة ، مقال بقلم فيصل السعد ، مجلة البيان ع (٢٠٥) أبريل – نيسان ، ١٩٨٣ .

٢٦ . الليل والضفاف – مبارك بن سيف آل ثاني ، مطابع قطر الوطنية ، الدوحة ، ١٩٨٣ .

٢٧ . المبحرون مع الرياح – خليفة الوقيان ،مطابع قهوي ، ذات السلاسل للطباعة والنشر ، الكويت ١٩٧٤ .

٢٨ . محاضرات عن المجتمع العربي في الكويت ، عبد العزيز حسين ،

٢٩ . محطات للتعب – علوي الهاشمي ،دار النديم ، القاهرة ، ١٩٨٧ .

٣٠ . المدينة الخليجية بعد النفط ، دراسة اجتماعية سياسية – د . أحمد جمال ظاهر ، مجلة الخليج العربي بجامعة البصرة ، المجلد التاسع عشر ع (٢) ١٩٨٧ .

٣١ . مذكرات بحار – محمد الفايز ،ذات السلاسل ، الكويت .

٣٢ . معركة بلا راية – غازي القصيبي ، دار الغد ، البحرين .

٣٣ . ملامح الشخصية الخليجية ، دراسة في التحليل الاجتماعي للأدب – د . ماهر حسن فهمي ، حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية ، جامعة قطر ع (٢) ١٩٨٠ .

٣٤ . من أغاني البحرين – أحمد محمد خليفة ،مطابع دار الكشاف ، بيروت ، ١٩٥٥ .

٣٥ . من أغاني القرية – يوسف حسن ، مطبعة دلمون ، البحرين ، ١٩٨٨

٣٦ . النور من الداخل – محمد الفايز ، المطبعة الحكومية ، الكويت .

٣٧ . هي الهجس والاحتمال – علي الشرقاوي ، نشر وتوزيع دار الفارابي ، المكتبة الوطنية ، البحرين ، ١٩٨٢ .

***

المحور الثالث: جيل الانفلات

هيكلية قصيدة النثر عند الشاعر قاسم حداد(*)

مقدمة:

تضطلع قصيدة النثر في الحقبة الأخيرة بأهمية خاصة عند كثير من الشعراء العرب، وقد استقطب فيضها الوطن العربي بأسره، من دون أن تقتصر على شاعر بعينه. بغية تأسيس نص أدبي حديث يكون أكثر قدرة على تعميق فاعلية الإبداع ومحاولة إعادة صيرورة العالم وتأصيل الرؤية الإنسانية لأنها - أي قصيدة النثر - تمثل أهم اضطراب واختلاف في نهج وبنية القصيدة العربية على امتداد تاريخها الطويل، بفعل جموحها نحو اللامحدود، ما دامت " معول هدم للقاعدة والبنية الثابتة والتركيب المتفق عليه من جهة، وأداة بناء وتشييد وتشكيل لبنية داخلية فردية خاصة من جهة مقابلة "(١).

وتمخض عن ذلك أن أضاف بعض الباحثين هذا النمط من الأدب القادم من عوالم النثر إلى الشعر، مع أنه لم يحجم عن الاستعانة بأصول واتجاهات النثر، كما سنشير إلى ذلك لاحقاً. وهم يستندون في ذلك إلى " أن الشيء الذي يفرق بين الشعر والنثر في المقام الأول هو تجربة الأذن، ذلك أن الشعر كلام يمتاز بزخرفة موسيقية "(٢). بل أن بعضهم عرف الشعر على أنه خرق للعادة اللغوية(٣). وهذا ما

---

* هذا البحث كتب في الأصل مشتركاً مع الدكتور قاسم خلف المشاري. ونشر في مجلة الخليج العربي، ع (٣-٤) ١٩٩٩.

١- السكون المتحرك - دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً - علوي الهاشمي: ٢ / ١٦١.

٢- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه - أليزابيث درو: ٤٣.

٣- ينظر بنية اللغة الشعرية - جان كوهن: ٤٢ و٤٦.

تمتاز بـه قـصيدة النثر، ولا سيما في نـصوصها الجيـدة ولـيس النـصوص العاديـة والمألوفة وفي الكتابات الصحفية، مثلما نستبين ذلك في كتابات القاص البحـريني محمـد الماجد، الـتي جعلـت الـدكتور علـوي الهـاشمي يتـشكك في صحة سـندها ويشعر بارتباك بين أن يسندها إلى إرهاصات قصيدة النثر في البحـرين أم يرميهـا في سلة يوميات الصحافة، مبوأ عليها قصائد الشاعرة إيمان أسيري، الـتي تمتـد مـن منتصف الستينيات إلى أكثر من عقد قادم من السنوات[1].

وتفصح تجربة قاسم حـداد في هـذا الـصدد عـن مسوغات فنيـة متقـدة تجعـل الباحث يرجح تجربته ويفضلها على تلك الإرهاصات، ويجعلها مـن أقـدر التجـارب وأحذقها في شعر البحرين المعاصر، ولا سيما على قصائد إيمـان أسيري، الـتي لـم تستطع أن تسبغ عليها اللمسات الفنية التي أضفاها حداد على قصائده واستقطب من خلالها الأنظار إليه. ولعل ذلك يعـود إلى تمـرس الـشاعر وغنـى تجربتـه اللـذين تعوزهمـا تجربـة أسيري، الـتي لـم تكتـب أيـة قـصيدة تفعيليـة (حـرة) في غـضون تجربتها. وهذا ما أغرى الباحث بدراسة تجربته، ما دام قد أخذ على عاتقـه مهمـة التجديد في شـعر البحـرين، حتـى وأن تجاوز هـذا التجديـد حـدود الـشعر القـديم وأجهز على أهم ناحية فنية وبلا اكتراث لأهمية الوزن.

١. سمات قصيدة قاسم حداد النثرية:

أسفرت تجربة قاسم حداد في قصيدة النثر عن مجموعتين شعريتين، صـدرت الأولى عن دار ابن خلدون ببيروت سنة ١٩٨٠ بعنوان " قلب الحـب" والثانيـة عـن دار الفارابي ببيروت أيضاً سنة ١٩٨٣ بعنوان " شـظايا "، فضلاً عـن بـضع قـصائد نشرها في مجموعته الأخيرة " يمشي مخفوراً بالوعول " الـصادرة في سـنة ١٩٨٦،

١- ينظر السكون المتحرك: ١/ ٢٥٦.

التي زاوج فيها بين القصيدة التفعيلية وقصيدة النثر(*).

إن من يطالع هاتين المجموعتين سيجد أن ما بين القلب المترع بالحب إلى حين تشظيه عالم شعري كثيف، فبعد الدعة المقترنة بخطى الشباب تشرع النصال غازية ذلك القلب لتشظيه، وكأن الصور الزاهية والمباشرة التي يضمها " قلب الحب " تتحول إلى لوحات فلسفية عميقة الغور في" شظايا ". ورب سائل يسأل: كيف تحول القلب من قلب محب إلى آخر موجس ومتسائل ومتشائم، وهل يمكن اعتبار ثلاث سنوات مدة زمنية كافية لمثل هذا التحول. فمن يطالع شظايا قبل مطالعته قلب الحب لا يخطر بباله أن لهذا الشاعر مجموعة شعرية غزلية. وهذا ما هدانا أيضاً لدراسة تجربته، على الرغم من أن هناك أصواتاً أدبية تهتم بقصيدة النثر في البحرين، مثل إيمان أسيري وفوزية السندي وفاطمة تيتون وحمدة خميس وأحمد العجمي.

(١ - ١) عدم الاكتفاء بالذات:

ولعل السمة البارزة التي تلم شتات هاتين المجموعتين أن قصائدهما غير مكتفية بذاتها إذ إنها لا تقدم على أنها قصائد مستقلة، وإنما تأتي متكاملة في ضمن سياق نصي أشمل يتبين من قراءة المجموعة برمتها.

ويبدو للوهلة الأولى أن قاسماً يحيد عن تقنيات قصيدة النثر في هذه الخصيصة، إذ إن لكل قصيدة نثر عالماً خاصاً بها ولا تلتقي بقصيدة نثر أخرى إلا من جوانب قليلة. وبعبارة أخرى أن لكل قصيدة خصائص فنية وموضوعية لا تشبه بالضرورة خصائص نص آخر، ولا وجود لرباط فني يجمع قصائد النثر، لأن " فضاء الكلمة في قصيدة النثر فضاء واسع لا يحد لأنه مرتبط بفضاء التجربة

(*) هذا إذا استثنينا القصائد التي زاوج فيها بين الشعر والنثر، ولا سيما في ديوانه الشعري الثاني " خروج رأس الحسين من المدن الخائنة " الذي تخللت أكثر نصوصه مقاطع طويلة من نصوص التراث النثرية أو اقتباسات من أقوال بعض الشخصيات التراثية والمعاصرة. ينظر السكون المتحرك: ١/ ٢٤٩.

الداخلية الذي تصعب الهيمنة عليه واحتواؤه "[1]. وذلك يتلاشى عندما نعرف أن دراسات قصيدة النثر ما زالت تتصف بالاجتهاد الشخصي، بل أن قصيدة النثر تتوق أصلاً إلى تعريف محدد. وقد أشارت الباحثة الفرنسية سوزان بيرنار إلى ذلك في ضمن من أشار إليها بالقول: " لا يوجد بازاء قصيدة النثر تعريف محدد متفق عليه، ولا حتى نقد يستحق الذكر، فالمسألة فردية بحت "[2]. وهنا تكمن الصعوبة الأولى التي تواجه الباحث في هذا الشكل الأدبي بوصف قصائده فضفاضة ولا ينتظمها خيط فني معروف. كما أن غياب المنهج النقدي في معالجة نصوص النثر العربي أضفى هو الآخر صعوبة في رصد وتقنين ذلك الصنف من الأدب.

لذلك سيكون منهج دراستنا معتمداً توظيف المرجعيات المعرفية في عرض وجهة النظر وتحليل الخطاب الشعري، وهو ما يوصف بالمنهج المتكامل، ابتداءً من الانطباع الشخصي أو الذاتي ومروراً بتقنيات النقد الحديث.

(١ - ٢) عنوانات القصائد:

إذا أردنا الوقوف على أول مفاصل قصيدة النثر عند قاسم حداد فأول ما يصادفنا في القصيدة عنوانها، الذي يمكن أن نصفه بالتجلي بين الدلالة والانغلاق. وهذا ما سوف نعاين على أساسه قصائد الشاعر. ففي " قلب الحب " يكاد عنوان كل قصيدة يشكل حضوراً دلالياً، حيث تفتتح القصيدة عالمها بثريا ثم يعود المسار الدلالي إلى تلك الثريا، مما يقتفي آثار الجمالية في ذلك، فضلاً عن أن

١- السكون المتحرك: ١/ ٢٦٦.

٢- قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا: ١٧، وقد أشار سامي مهدي إلى ذلك أيضاً بقوله: وهذا الشكل لم يستقر في مواطنه الأصلية ولم تترسخ له قوانين أو قواعد، وظلت الأحاديث عنه عامة وافتراضية، لم يستقر بعد في الكتابة العربية ولا نعتقد أنه سيستقر " أفق الحداثة وحداثة النمط": ١٢٦ و١٢٧، وينظر قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث - قاسم خلف مشاري (رسالة ماجستير) - التمهيد.

قصيدة النثر أصلاً هي جنس دلالي [1]. مثلما يشير إلى ذلك جان كوهن وغيره من النقاد والدارسين.

فقصيدة " سبحانيات " - على سبيل التمثيل - تبدأ بكلمة " سبحان" وهو عنوانها ، ثم يعود إليها في اختتام القصيدة ، على وفق ما يسمى في دراسات الشعر بالبناء الدائري[2]، يقول فيها :

سبحانيات
سبحان اليد التي رسمت اللهفة في قلبي
فبدوت كسفينة صغيرة مثل صدفة
واللهفة كشراع كبير كجبل
سبحان الموجات التي تحملني إليك
سبحان المزاج الرائق الذي خلقك هكذا . .

. . . .

سبحان الحب الذي أخرجني من سبحانياتي[3]

إن حضور العنوان بدءاً من الجملة الأولى ومروراً بنسيج القصيدة ثم

١- ينظر بنية اللغة الشعرية : ١١ ، ويرسم كوهن مخططاً يوضح فيه الأجناس على النحو الآتي:

الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيدة النثر	-	+
نثر منظوم	+	-
شعر كامل	+	+
نثر كامل	-	-

ويشير الدكتور جعفر العلاق إلى أن الشاعر عندما أقصى الوزن في قصيدة النثر لجأ إلى اللغة للتعويض عما فقدته القصيدة من خلال الوصول باللغة إلى أقصى طاقاتها للارتقاء بها إلى مستوى الأداء الشعري. في حداثة النص الشعري - دراسات نقدية : ١٤١ .

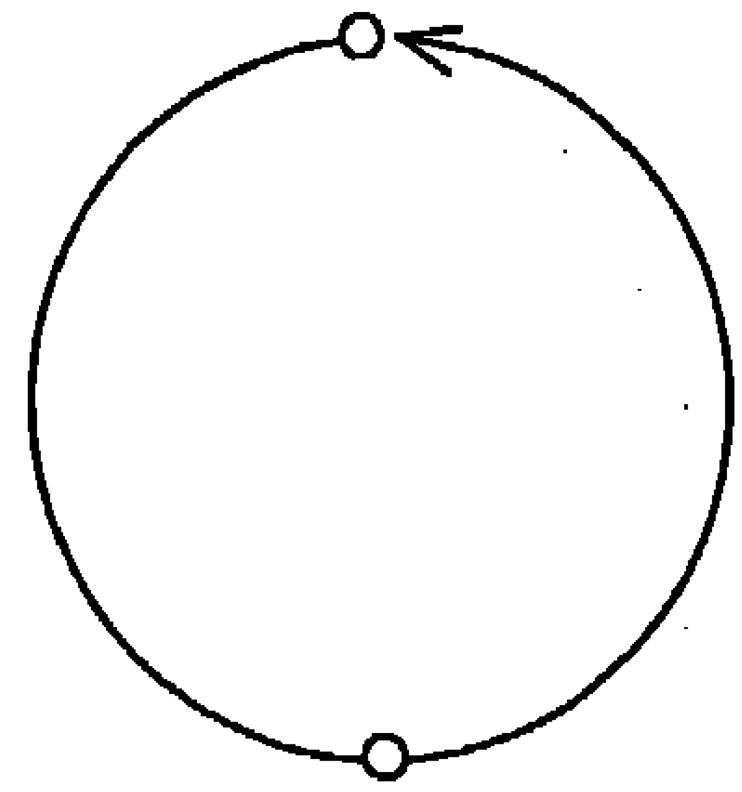
٢- ينظر الشعر العربي المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية - د . عزالدين إسماعيل : ٢٦٠ .

٣- قلب الحب : ٨٣ .

اختتامها ينطوي على دلالة النكوص على المستوى النفسي، لأن الشاعر يبدأ من نقطة معينة ثم يعود إليها، ولا مبرر لذلك سوى إحباطات الشاعر وانغلاقه على نفسه. وربما كان ذلك إشارة إلى المجهول الذي يتخوف منه، فلا يجازف بالاقتحام ويفضل مضطراً العودة من حيث بدأ. وهذا التمحور يرسم خطاً دائرياً لشكل القصيدة على الأقل، فالبداية والنهاية هما نقطة واحدة. وليست قصيدة سبحانيات وحدها التي تعتمد البنية الدائرية الشكلية، التي تنهض على عبارة مركزية أو بؤرة مولدة في نسيج النص لبناء شبكة علاقات متطورة ونامية. إذ تقوم أغلب القصائد في (قلب الحب) على تلك الشاكلة، كالقصائد الآتية:

عنوان القصيدة	السطر الأخير فيها
كالأبيض	كالأبيض للألوان
ولا يزال	ولا يزال
الهزم الأخير	وتصير الهزائم انتصارات
ولا أموت	ولا أموت
الهديل . . الهديل	والهديل وحده تركني وحدي
من حيث بدأنا	من حيث بدأنا سيبدأ الآخرون
قيامة	قامت القيامة
ليلة الليلك	من يرسم ليلكاً
في العشق	ولكنهما ما يزالان في العشق
ربما	ربما يصير الانتظار شجرة
كيف	كيف . . كيف
من الرماد	ماذا ستفعلين بعاشق من الرماد
شجرة الماء	رأيتك يا شجرة الماء الأخضر هكذا
الهنا والهناك	هي هنا وهو هناك.

مما يمكن القول إن عنوان القصيدة في قلب الحب هو محور دلالتها . وكما يتضح من المخطط اللآتي :



وأحياناً يلحق العنوان كل جملة شعرية في القصيدة فيفتتحها ، كما في قصيدة " اللهث " التي يمكن أن ندرجها في ضمن أنهاج التكرار ، التي يقول فيها :

ألهث . كالسهم خلف الهتف
ألهث . كالحقيبة في الأسفار
ألهث . كحرف في نهاية الكلمة
ألهث كالكبرياء في الكواكب
ألهث كالبكاء المتعب.[1]

إن الدلالات التي يثيرها حضور العنوان في مطلع القصيدة وخاتمتها أو حين يكون مفتتحاً لكل جملة شعرية ، وكأنه يشكل خط قافية مناظراً لخط القافية في الشعر العمودي[2] أو حين يكون قفلاً ، تثير أسئلة جمة يمكن أن تنضوي تحت توجس

١- قلب الحب : ٦٣ .
٢- قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث : ٦٤ .

متشائم ومستمر في الآن نفسه. ويقف وراء ذلك كثرة الدلالات، فمرة يثير التكرار إلحاحاً من لدن الشاعر على دلالة بذاتها، وهذا ما يشذبها من كل العناصر غير منطقية الكامنة في خبايا اللاشعور، ويبرز المعنى في حلة بهية. ولعل هذا ما ينحي هذه القصيدة عن دائرة النثر ويلحقها بدائرة الشعر، باعتبار " أن ما حاولته قصيدة النثر هو تحويل هذا المتجه - في مستواه الوزني فقط - من متجه سمعي إلى مستوى دلالي، أي أنها اعتمدت المعنى فقط أساساً بنائياً للشعر دون أن تنسى بقية المؤثرات الصوتية والحسية "[١]. وهذا ما أشار إليه جان كوهن بقوله " إن النظم دوري بينما النثر خطي المسار "[٢].

وفضلاً عن ذلك فأن تعدد التشبيهات بحضور اللهث يمنح المتلقي فرصة الاختيار الدلالي، فالمسافر يقر بعينه تشبيه الحقيقة بكائن يلهث من شدة التعب في أسفاره والصياد يستسيغ تشبيه السهم باللهث لقربه من واقع الصورة. وهكذا تنصرف دلالة تعدد التشبيهات التي يعتمدها الشاعر في نصه نحو غاية بذاتها، مقصياً سوى ذلك من تهويمات. ويبدو أن السبب في ذلك يعود أصلاً إلى أن الشاعر مهموم " بقضايا الواقع التي لا تفارقه في لعبه وتجاربه وتوغله في طريق الشعر الجديد "[٣]. بل يمكن القول بشيء من الجرأة إن ذلك كله إرصاد مباشر أو غير مباشر لظل الواقع وانكساره وتفتته في عموم شعر قاسم حداد، بعد أن دفع من أجله الكثير من التعذيب والتشريد والسجن[٤].

ويتراءى لنا أن انكسار تلك الأوضاع الفردية قد تناسب طرديا مع انكسار من نوع آخر، وهو انكسار إيقاع الحياة في السبعينيات بعد تعطيل المجلس النيابي (البرلمان) في البحرين، وتعطيله عن أداء دوره الوطني في إيقاد جذوة الحياة

١- أقنعة النص - سعيد الغانمي: ٧١.

٢- بنية اللغة الشعرية: ٩٦.

٣- شعراء البحرين المعاصرون - كشاف تحليلي مصور - د. علوي الهاشمي: ١٣١.

٤- ينظر نفسه: ١٢٩. ويقول حداد نفسه عن ذلك: " إنني طوال السنوات الأخيرة لم أجد الوقت الكافي للتأمل في تجربتي الشعرية، فقد كنت (ولا أزال) أعيش في وضع قلق غير مستقر، مشتت بالكاد أحصل على الوقت للهدوء والدراسة " - حوار مع قاسم حداد - الأقلام - ع (٦) ١٩٨١: ٢٠٠.

الجديدة. وقد أدى انصهار هذه الانكسارات في وقت واحد وتبلورها في حقبة السبعينيات أو قبلها بقليل ببعض الباحثين إلى الخروج عن جادة الموضوعية في التعليل للظاهرة ولا تأصيل بحثها بدقة، سيما تعليل الدكتور علوي الهاشمي لبداية نشوء قصيدة النثر في البحرين، إذ يرى: أن سبب اللجوء إلى قصيدة النثر يعود إلى الانكسار في إيقاع الحركة السياسة بالدرجة الأولى بعد الصدمة التي سببها تعطيل المجلس النيابي قبيل السبعينيات، ويجعل حركة الأدب والثقافة بما فيها إيقاع القصيدة وبنائها العام جزءاً من ذلك الإيقاع العام المنكسر[1].

إن أقل ما يقال عن هذا التعليل من وصف أنه بعيد عن جوهر الحقيقة، وهو يغور في مسوغات كلامية انتشلها الباحث من وهاد خيالية غير دقيقة، لأن الزمن الذي لجأ فيه الشعراء البحرينيون إلى قصيدة النثر قد يتوافق وزمن تعطيل البرلمان من الناحية التاريخية، لكنه لا يعطي الدليل الكافي على ما يقوله الباحث، لا سيما إذا أخذنا بالحسبان الخطوات التي سار عليها الشعر العربي في اتجاهه إلى قصيدة النثر في نهاية الخمسينيات وإبان الستينيات، وعلى نحو مخصوص عند شعراء مجلة شعر في لبنان، ومن ثم في سوريا وفلسطين وغيرهما من الأقطار العربية الأكثر تقدماً مثل مصر والعراق. فضلاً عن أن أدب البحرين والخليج العربي عموما ينطوي على إفادات كبيرة من سلفه الشعر العربي، وقد انصهر في بوتقته انصهاراً ظاهراً للعيان، أكدنا جانباً منه في دراسة سابقة [2]. الأمر الذي يرجح كفة التقليد للشعر العربي، ناهيك عن أن إيقاع الحياة السياسية المتذبذب لم يكن في يوم من الأيام سبباً في تغيير بنى القصيدة بأي حال من الأحوال.

وفي مجموعته (شظايا) يتخذ العنوان صفة أعمق مما كان عليه في المجموعة السابقة. إذ ينعطف بالقصيدة نحو وهاد جديدة مشكلاً جملة أشراقية[3]، من بنية

١- ينظر السكون المتحرك: ١ / ٢٦٤.

٢- ينظر أثر الشعر العربي الحديث في الشعر الخليجي - د. صباح عبدالرضا إسيود، مجلة الخليج العربي ع (٣ - ٤) ١٩٩٩.

٣- ينظر قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا: ٢٥.

القصيدة. فبعض العنوانات تستثير مواقف تاريخية ومذهبية كعنوان قصيدة (الذي خرج من السقيفة) الذي يحمل دلالة سقيفة بني ساعدة، ومن خلال ذلك يرسم صورة لمقدم فارسه المنتظر بصورة المخلص والمنقذ الذي آن له أن يعود بعد غيبة طويلة، يقول:

مرحبا
أيها الفارس
يا قاطع الطريق
الذي عذبه البرد والجوع
وجفلته الرياح[١].

وقد لا نجنح كثيراً إذا قلنا إن الشاعر ينتظر ما هو متعارف عليه في الفكر الإسلامي، التي ترصد جانباً من انتظار (المهدي المنتظر)الذي سيقلب الأوضاع رأساً على عقب، وقرينة ذلك أن رمحاً من البرق سيكون بيده رمزاً للعون الإلهي:

والرمح الذي من البرق لك[٢].

كما أن الوسادة التي خص بها هذا الفارس تعني أنه سيد قوم، وعندما عهد بالوسادة لهذا الفارس بتوظيفه (أل) العهدية، فأنما يشير إلى عراقة هذه السيادة وتجذرها كما هو تجذر فكرة المهدي في الأصول الإسلامية.

وتزخر بعض القصائد بثمة بعد فلسفي، كما في قصيدة " تكوين " التي تعد من قصائد النثر (الومضة)[٣]، بحسب تقسيم الدكتور خالد سليمان، فهي تتكون من فعلين تربطهما علاقة شرطية، وكأن النتيجة مرتبطة بأسبابها، يقول فيها:

١- شظايا: ١٤.
٢- شظايا: ١٥.
٣- المقصود بالومضة: جملة شعرية واحدة. ينظر اليونيكوف في موطن الخيول. مجلة الأديب المعاصر، ع (٤١) ١٩٩٠: ٦٧.

أنحني

لأحنو[1].

مما يمكن القول إن العنوان فرض تعليلاً لما جاء في ثناياها، على الرغم من أن القصيدة على درجة عظيمة من التكثيف، الذي يكبح جماح اللغة في قصيدة النثر ويمنع تشظيها، ومن ثم فأنه يلحقها بدوائر الشعر، ما دام النثر موسعا وفضفاضاً ((ينطلق فيه الناثر دونما خوف أو حذر من الإطالة))[2].

وتشكل بعض العنوانات إشارات مرجعية لعناصر تراثية أو قصص خرافية كالأساطير، مثل قصيدة " أيقونة النار الهادئة " التي تحكي قصة الأرنب العارف بطرق الأرض أو الراوي العليم، بحسب مصطلحات الرواية[3]. فالشاعر يرى أن السلاحف على دراية وخبرة بالطريق تفوق خبرة ودراية الأرانب، يقول:

السلاحف

تعرف الطريق

أكثر مما تعرفه الأرانب[4].

ويحمل العنوان في بعض القصائد دلالة عميقة الغور، كما نستبين ذلك في قصيدة " الجنس المحايد "، حين يتحدث الشاعر عن جنس وسط بين الرجل والمرأة، ويرى أن هذا الجنس كائن ومتلبس فينا، يقول:

من يقمع الجنس المحايد فينا[5].

١- شظايا: ٤٠.

٢- سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى - نازك الملائكة: ٣٤.

٣- ينظر على سبيل التمثيل: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ - سيزا قاسم، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق - د. شجاع العاني.

٤- شظايا: ٦٨.

٥- شظايا: ١٥٢.

(١ - ٣) قصيدة الصورة:

أما إذا أمعنا النظر في عنوانات قصائده الأخرى المنشورة في ديوانه " يمشي مخفوراً بالوعول " فأول ما يمكن أن نستشفه منها أنها تنطوي على ما انطوت عليه قصائده في ديوانيه السابقين، ولعل قصيدة (الربان) من أهم قصائد المجموعة قاطبة، تلك التي يسخر العنوان فيها لإطروحة إشراقية تتجسد في المتن شيئاً فشيئاً، من خلال ما يسمى بقصائد الصورة النيجاتيف أو الجمل الشعرية، التي ارتبطت في الشعر العربي بالشاعر أدونيس، بعد أن أكتظ بها ديوانه (احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة)[١]. واقترنت باسمه في الشعر العربي.

إن الشاعر هنا مهووس بالهزيمة الداخلية والارتداد نحو الذات فراح يهيء الطريق بصمت وبلا قرقعة، كما كان يفعل بالسابق، مسخراً ثلاث صور أو جمل شعرية مترابطة بوشائج بنائية ومتوالدة في الآن نفسه، يقول:

بنى سفينة وسواها بروجا تشهق فيها البيارق
وسور الماء بحزام من المنارات. النوارس وحدها
تعرف الضوء والوقت والمدارات الوسيعة
كنز الأروقة بالنبيذ والخبز وأرخى المدارج
للبحارة المحتملين. هيأ القلوع فصار الأبيض
فضاءً يملأ الأفق
ووقف كالصارية الأعلى يحرس وينتظر البحارة
تأخر. . تأخر كثيراً
ولكنه بقي ينتظر[٢].

١- عن ايقاعات الظل المتحول - حاتم الصكر - جريدة القادسية، بغداد ع (٨٠٤٠): ٦.
٢- شعراء البحرين المعاصرون: ١٣٥ - ١٣٦.

من الواضح أن العنوان يفرش سطوته على سطور القصيدة كافة ويحرك تجلياتها نحو القمة في كل واحدة من تلك الحركات الثلاث، لينتهي في آخر المطاف نحو الصمود برغم المحن، ويبدو أن الشاعر مغرم بالصور أو الحركات الثلاث، إذ إن قصيدته" ولا أجدك " تحتفل أيضاً بمثل تلك الحركات، وهو ما أشرنا إليه في دراسة سابقة[1].

وعلى أية حال فأن ثريا النص الشعري عند قاسم حداد تمور بإضاءات متنوعة، تشكل مجسات كاشفة تميط اللثام عن الخبيء وتحاول إشراك القارىء في تأويل النص، ولعل العنوان هو أهم تلك المجسات في الكشف عن ماهية النص، وهو ما يخفي شذرات متعانقة من شذرات المعنى، وهو يخفي أيضاً مغامرة لغوية رصينة تبقى بحاجة مستمرة لأن تتجه نحو الآخرين عوضاً عن اتجاهها نحو الذات.

٢ - مظاهر جديدة في قصيدة النثر:

(٢ - ١) التأجيل الدلالي:

على الرغم من أن القصيدة النثرية تحيد ((عن كل تحديد، وهي شيء مضطرب، إيحاءات لا نهائية))[2]، فإنها من ناحية البناء الخارجي تتسم بنواح شكلية تتمثل في شكلها المرئي (الفيزياوي). حيث تتشكل القصيدة من سطور متباعدة وكلمات متناثرة، فيها تكرار ولعب بالكلمات ومناورات بالجمل الشعرية، وكأن القصيدة أشبه بالكلمات المتقاطعة إلا أنها تلف الدلالة والغاية بين جوانحها. وقد يصل الإغراق في الشكلية - أحياناً - حد اللامعقول. كأن يكتب أحد الشعراء قصيدة نثر تتكون من علامة سؤال فقط، أو من عدد من الأرقام مرتبة بشكل يشبه ترتيب كراسي

١- ينظر التنويع الموسيقي عند قاسم حداد - د. صباح عبدالرضا أسيود، مج الخليج العربي ع (٣ - ٤) ١٩٩٧.

٢- قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا: ١٦٠.

سيارة ويرمز للسائق برقم معين، وقد أشار بعض الباحثين إلى هذه القصائد الغريبة في تركيبها عند بعض الشعراء العرب المحدثين[1].

وفيما يخص شاعرنا فقد خلت تجربته من هذا اللامعقول، غير أن المظاهر الشكلية بادية للعيان في كثير من قصائده، كما في قصائد: عذوبة، ورجاء، والحبيب، وفاكهة، وفي العشق، وقراءة، وقمر الشتاء، وسيدة القلب، وقولي، وأن تأتي. في مجموعته (قلب الحب)، ورغبة في الاختصار فإننا سنتناول قصيدة (الرقصة) انموذجاً لهذا النمط من القصائد الشكلية الواردة في قلب الحب، وسنسلط الضوء على تركيبها الشكلي - الدلالي - وبعبارة أخرى تحليلها وتفكيكها وممارسة إعادة تأليفها وفق معطيات جديدة يمكن رصدها من باطن النص. وقبل كل شيء نستعرض القصيدة كاملة:

(الرقصة)

هكذا تبدأ الرقصة يا حبيبي
تنتصبين على جمرة قدميك
وبرشاقة التأمل..
تحركين اليسرى إلى الأمام
بتأنٍ.. بتأنٍ، هكذا
كالحلم.. انظري
ثم نطة صغيرة من شغف اليمنى
إلى أعلى.. أعلى.. أعلى
وتنشرين يديك كفراشة
جميل..

١- ينظر مسافرو خالد مطلق أسئلة مستمرة شكر حاجم الصالحي، جريدة العراق: ٢٠/ ١٠ / ١٩٩٣..

حسناً

أنت تحلقين الآن . . ولا أروع

. . في بؤرة الإيقاع

حيث . . حيث

هكذا، على المشط الصغير

الصغير جداً الذي . .

وتبدأ الرقصة في العنف

الآن انفلتي كالمهرة . . المهرة

المهرة الباحثة

تماماً . .

وارحمي الأرض . . ارحميها

لئلا تنكسر تحت هذا الـ . .

وانتظري الموسيقى . . انتظريها

إنها تلهث في أثرك

و . . يا إلهي . . يا

. . أيتها الرقصة . .

تعللي . .

علميني . .

أنا لا أعرف . . هكذا . .[1].

١- قلب الحب: ١٥١-١٥٣.

ترسم القصيدة مشهداً فنياً ينم عن معادلة نصية تستلزم معاودة حالة التلقي، فالحبيب (المدرب) والحبيبة (الراقصة / المتدربة) يندمجان في عرض رقصي ذي دلالات متجذرة يشع بها النص، ولكن ما عناصر هذه الدلالات وما تأويلاتها.

لقد سبق أن نوهنا إلى القصيدة النثرية - الشكلية - ولغرض الوقوف على تمفصلات الشكل في هذه القصيدة، يجدر بنا أن نقيم جسراً تأويلياً بين الشاعر وبين المتلقي الذي سيشترك في ملء البياضات المتروكة من الشاعر بقصد، لكي يعيد ملأها كل متلق ويسبغ رؤيته عليها بحسب مؤثرات النص. وهذا - كما يلوح لنا - مظهر فني تتميز به قصيدة النثر كنص شعري يختلف عن الخطاب الأدبي وتقنياته في القصة والرواية والمسرح وعموم النثر. إذ إن هناك بنية سردية مركزية تنبثق منها القصيدة، وتتمثل في فضاء الزمان والمكان والأحداث وترابط الأفعال والقص، فضلاً عن التأجيل الدلالي الذي تمارسه القصيدة، ويتمظهر ذلك في الجمل المتقطعة التي تعطي انطباعاً بتباطؤ الإيقاع. بل يمكن القول إن الشاعر استعمل ((المضمون اللغوي ووظف مدلوله الإيقاعي في بناء النص ونسج شبكة علاقاته من أجل تطوير حركته الداخلية النامية))[1]، يقول:
أنت تحلقين الآن. . ولا أروع / . . في بؤرة الإيقاع / حيث. . حيث / هكذا على المشط الصغير / الآن انفلتي كالمهرة. . المهرة / المهرة الباحثة / تماماً.

فإذا لم يعد المتلقي تركيب النص، ولم يتعايش مع لحظة الحركة، أو لم يحاول تطبيقها - حركياً فعندئذ يبقى هذا المقطع مشوهاً ولا ينضبط بمقومات وقوانين البلاغة أو المعجم النحوي ولا حتى الدلالي، ويغدو المقطع وكأنه هذيان. وهنا نكون قد لمسنا معنى الشكلية في قصيدة النثر، دون أن نغض النظر عن ولع حقيقي بالمضمون، لأن التأجيل الدلالي الذي تمارسه القصيدة يفسح المجال للمتلقي لأن يعيد تركيبها، فالجملة الشعرية:

١- السكون المتحرك: ١/ ٢٥٧.

هكذا، على المشط الصغير

الصغير جداً الذي. .

من المحتمل أن نملأ الفراغ بدوال مناسبة. كلٌّ منا يقترح دالاً بعينه ويسبغ رؤيته عليه، وقد يكون ذلك جملة أو كلمة وربما حرفاً واحداً كي تستقيم رسالة القصيدة في أذهاننا، وكأن الفراغ هو بمثابة (س) وعند حل المعادلة واكتشاف اللوغاريتم ستتضح غاية القصيدة، التي قد تنطوي على حقائق غير مذكورة في المتن. فإذا وضعنا أمام الفراغ الأول الرمز (س) ورمزنا للفراغ التالي له الذي ينتهي بكلمة (تماماً) بالرمز (ص) فأن التوفيق في ملء الفراغ الأول سيؤول إلى معرفة الكلمة المناسبة في الفراغ الثاني (ص) وعندئذ ستنكشف الغاية من النص وستبدد مغاليقه.

إن هذه التقنية في صنع الخطاب بالاشتراك مع المتلقي غدت سمة من سمات النص الحديث، إذ يشترك المتلقي في تأليف النص، وكأنه مؤلف ضمني إن جاز التعبير، بل هو منتج أيضاً[1].

إن التشكيلات المتداخلة في بنية قصيدة النثر وبخاصة الفراغات المتروكة بقصد تثير تفكير المتلقي وربما فضوله في تذكر دوره في صنع رسالة الأدب، وهي لمسة فنية يسبغها الشاعر على نصه، ليمنحه صفة التأويل المستمر.

والفقرة الأخرى التي تحتل أهمية في هذه التشكيلات هي الإيقاع. فالتأجيل الدلالي الذي فرضه الحذف والتكرار والترقيم (علامات الوقف) أسهم في تسريع الإيقاع وإبطائه. فالتكرار يحمل تجانساً صوتياً يشبه لازمة الموسيقى التي تربط نوتاتها ببعض، والحذف قطع طاقة الإيقاع ومن ثم أبطأ به. وإذا ما رفعنا الترقيم

١- ينظر الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية - د. عبدالله الغذامي: ١٦.

وأعدنا المحذوف إلى جسد النص فسوف تتكون لدينا دلالة كلية أخرى للقصيدة ذاتها. ومن هنا كان تأكيد البنية الشكلية ذا مغزى دلالي واضح في النص.

(٢ - ٢) تقنية السواد / البياض:

إن التغيرات التي أجراها قاسم حداد على هيكل قصيدته النثرية أهلته لريادات فنية، لم يكن مسبوقاً إليها في أدب البحرين المعاصر. إذ إنه يقوم بعملية تكاد تكون شبيهة بعملية الإخراج السينمي، ومن خلال ذلك فإنه يعيد في أذهاننا اتباع مدرسة الصنعة في الشعر العربي، أي ممارسة التصنيع والتكلف في إخراج القصيدة. وهذا ما سوف نعاين على أساسه الشكلية المقصودة في بعض قصائد النثر، ونطلق عليها تسمية: (المونتاج / المقطع البياض).

ففي غمرة استقصاء الشاعر لاعتبارات الزخرفة في النص الأدبي واحتفاله بالأساليب الجديدة فقد اختط لنفسه نوعاً من التقنية الطباعية، التي تتشكل على وفق التوزيع الجغرافي لأقانيم القصيدة، كما يستبان ذلك من قصيدة (سيرة الالف المألوف) التي تتشكل من أربع كلمات، ناتجة عن وعي تام ومقصدية دلالية بارزة جداً، يقول فيها:

بدأت
وحيداً
ولم أزل.[1]

إن هذا التوزيع ذو مغزى يصل حد التكلف والصنعة، غير أنه أضفى جمالية على النص، يمكن أن يهتدي إليها القارئ. وهي تنجلي بسهولة ويسر فيما لو قرأنا النص على الشكل الإعتيادي، وكالآتي: (بدأت وحيداً ولم أزل). فهذا

١- شظايا: ٤٦.

الشكل الأخير يفقد النص دلالات أرادها الشاعر أصلاً، وربما كانت ثيمات قصيدته تكمن في المقاطع البيضاء. وعندما وزع الشاعر دوال قصيدته وفق أقاليم المكان الذي خصصه لكل منها، فأنه فسح المجال لآليات التأويل وأصبح عالم القصيدة مكتنزاً ويمور برؤيا غير محددة. فأضحى المكان (الفراغ المتروك / المقطع البياض) جزءاً لا يتجزأ من هيكل قصيدته، ما دام الشكل المراد قد تضمن دلالة هذا الفراغ.

ويتخلل قصيدة (نسل الفوضى)[1]، مقطع البياض المتمثل بالفراغ الموجود بين جملتين شعريتين، وعلى النحو الآتي:

وفاضت روح الحروف في روحي - جملة شعرية

مقطع بياض

من يعدل الكون ويهندس المجرة - جملة شعرية.

يعطي هذا الفراغ (المقطع البياض) انطباعاً دلالياً. لأن التأمل المفتوح الذي يشعر به المتلقي حين يواجه مثل هذه البياضات سوف يترك عنده أثراً نفسياً، إذ يستعيد المتلقي دوره بعد أن كان مشاهداً في الجملة الشعرية التي تسبق المقطع البياض ويتحول إلى منتج، ليعيد تركيب النص على وفق قراءته له وفهمه للنص. وبهذا يتأول النص تأويلات عديدة بعدد قرائه، مما يدل على إفادة الشاعر من فن القص، الذي أفادت منه هذه القصيدة إفادات جمة. وبما يضعها بالموضع الصحيح، الذي يشي بإفادتها من الشعر والنثر معاً بوضع متساو، وكما سنشير إلى ذلك لاحقاً.

بيد أن الولوج في شرنقة هذه الحدود أوقع الشاعر في مزالق وخيمة، ومنها

١- نفسه: ٦٠.

بعثرة الكلمات أو الحروف في النص بعثرة شكلية وحسب. كما يفعل ذلك بالقصيدة ذاتها، عندما بعثر ستة حروف بحركة بندولية، تنازلية تارة وتصاعدية تارة أخرى، وكما يأتي:

ميم

سين

ألف ياء

صاد

لام[1].

وهذا يحيلنا إلى نوع من المنطق الرياضي، من دون أن نلمس إذابة للرموز الإنسانية في الغور الزخرفي، لأن الرياضيات هنا استبدلت الأشياء برموز، وبذلك تكون الرموز الرياضية عبارة عن استعارة، وهنا تصبح الرموز الرياضية إنسانية، لاسيما إذا سلمنا مع كاسيرر على أن الإنسان هو حيوان يصنع رموزاً. ولعل ذلك يعود إلى ما أشرنا إليه سابقاً، وهو يتصل بما تعرض له الشاعر من معاناة سياسية وآلام واقعية، اقتفى آثارها بعض الباحثين في تجربة حداد[2]. وهذا ما حدا به لأن يلجأ إلى ما يحول بينه وبين الإفصاح عما كان يروم البوح به، مع أنه يشي بأسباغ نزعته عليه ليحيله إلى طلسم متناثر الأجزاء.

ولعل هذه التقنيات التي أسرف الشاعر في استعمالها إسرافاً لم يكن بمقدوره أن يلجم جماحه، قد أفرغ جانباً من لغته من خصيصتها الجوهرية وتوارى خلفها الهاجس الإبداعي تميط اللثام عن انغماس الشاعر في خضم الإيقاع المناسب لفن القص في خبايا لا شعوره. إذ إن نسيج نصه السابق يحيل إلى عالم القص وفضاء الرواية، التي يتجه بعض مؤلفيها ((إلى إذابة القصة بحيث لا يبقى منها إلا بضع

١- نفسه: ٦٠.

٢- ينظر شعراء البحرين المعاصرون: ١٣١.

لحظات، لكنها تطابق أيضاً إدراكاً حسياً جزئياً وبالتالي غير متصل للعالم))[١].
وهناك روائيون من جماعة (تل كيل) ((يضعون على شكل لغز قطعاً من النصوص أو جملاً ليست كاملة في أغلب الأحيان تفصل بينهما نقاط وقوف أو فراغات بيضاء بل وحتى أرقام ورموز))[٢].

مما يحدونا إلى القول إن شاعرنا يجتر تقنياته تلك من عالم الرواية، وبما هو كفيل بإحداث أثر جمالي خاص بتجربته الإبداعية، وإن توارى خلفه هاجس التعتيم، غير أننا لا يمكن أن نغض من قيمة تأثره بالحركات الشعرية العالمية أيضاً. لاسيما ما سمي بالحركة الحرفية، التي اهتم شعراؤها بهذه الأشكال، وكما فعل الشاعر يوجين كورمنكر في قصيدته (الرياح)، التي احتفلت ببعثرة مشابهة لما أشرنا إليه آنفا في تجربة حداد.

ومع ذلك كله فأن الشاعر صاحب رسالة يريد إيصالها إلى الآخرين، عبر هذه التنقلات (الشطرنجية)، التي تعد في نظر البعض طلاسم لا يكتنه أسرارها إلا الشاعر وحده، على الرغم من أنها شكلت مرتعاً خصباً لتكوين بنية رمزية ينتظمها قانون خاص هو أشبه بنظام الشفرة المختزل الذي يصعب فكه وبلورة خصائصه. ولعل هذا يفسر قول أهم من تعرض لقصيدة النثر بقولها: ((تريد قصيدة النثر الذهاب إلى ما وراء اللغة وهي تستخدم اللغة))[٣]. ما دامت ذات لغة دقيقة ومشحونة، وفيها ميل إلى الدارج من الألفاظ، فضلاً عن البناء المحكم والعناية بالموضوع والمغامرة المحسوبة والرصينة في عالم الأدب[٤].

١- عالم الرواية: ٦٢.
٢- نفسه: ٦٥.
٣- قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا: ٢١.
٤- ينظر أفق الحداثة وحداثة النمط: ٢٥.

ويبدو أن هذه الأمور تقتفي قضايا إشراقية في قصيدة النثر، وتهتم بجوانب موضوعية حاولنا الابتعاد عنها - قدر الإمكان - متوخين عرض وجهة نظرنا إزاء هيكل القصيدة، وسنحاول إرجاء الجوانب الإشراقية إلى دراسة لاحقة.

المصادر والمراجع

١ . أثر الشعر العربي الحديث في الشعر الخليجي – د . صباح عبدالرضا إسيود . مجلة الخليج العربي، جامعة البصرة . ع (٣ – ٤) ١٩٩٩ .

٢ . أفق الحداثة وحداثة النمط – سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٨ .

٣ . أقنعة النص – سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩١ .

٤ . بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ – د . سيزا قاسم، مطابع الهيئة العربية العامة للكتاب، ١٩٨٤ .

٥ . البناء الفني في الرواية العربية في العراق – د . شجاع العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٥ .

٦ . بنية اللغة الشعرية – جان كوهن، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦ .

٧ . التنويع الموسيقي عند قاسم حداد – د . صباح عبدالرضا، مجلة الخليج العربي ع (٣ – ٤) ١٩٩٧ .

٨ . حوار مع قاسم حداد – أجراه علي الشرقاوي، مج الأقلام ع (٦) ١٩٨١ .

٩ . الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة ودراسة تطبيقية – د . عبدالله محمد الغذامي، كتاب النادي الأدبي الثقافي (٢٧) السعودية، جدة، ١٩٨٥ .

١٠ . السكون المتحرك ،دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً – د . علوي الهاشمي، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، المطبعة الاقتصادية، ١٩٩٢ .

١١ . سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى – نازك الملائكة، مطابع الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٩٣ .

١٢ . شظايا – قاسم حداد ، دار الفارابي –بيروت، المكتبة الوطنية وفروعها البحرين ١٩٨٢ .

١٣ . الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – د . عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة بيروت، ط (٢) ١٩٧٢ .

١٤. الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، أليزابيث درو، ترجمة إبراهيم الشوش، مطبعة عيتاني الجديدة بيروت، منشورات مكتبة فيمنة بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين، بيروت ونيويورك ١٩٦١.

١٥. شعراء البحرين المعاصرون - كشاف تحليلي مصور ١٩٢٥ - ١٩٨٠ - د. علوي الهاشمي، المطبعة الشرقية، البحرين ١٩٨٨.

١٦. عن إيقاعات الظل المتحول - حاتم الصكر، جريدة القادسية، بغداد ع (٨٠٤٠).

١٧. في حداثة النص الأدبي، دراسة نقدية - د. علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٠.

١٨. قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث - قاسم خلف المشاري (رسالة ماجستير) مقدمة إلى جامعة البصرة العراق، كلية الآداب، ١٩٩٤.

١٩. قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا - سوزان بيرنار، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٩٣.

٢٠. قلب الحب - قاسم حداد، دار ابن خلدون - بيروت ١٩٨٠.

٢١. مسافرو خالد مطلق أسئلة مستمرة - شكر حاجم الصالحي، جريدة العراق: ٢٠ / ١٠ / ١٩٩٣.

٢٢. اليونيكوف في موطن الخيول - د. خالد سليمان، مجلة الأديب المعاصر ع (٤١) ١٩٩٠.

***

تنسيق: صفاء نمر البصار (أم أصيل)
Tel: 00962 78 5288504
e-mail: SAFANIMER@YAHOO.COM

دراسات في **شعر الخليج العربي**



هذا الكتاب

يكتنف الحديث عن الشعر العربي الحديث في منطقة الخليج العربي صعوبة مشوبة بشيء من الغموض وشحة المادة، لخصوصية شعر هذه المنطقة وندرة الدراسات الخاصة بأدبائها، وتأتي هذه المحاولة لتشكل إطلالة على مزايا شعر الخليج، بانتخاب مجموعة من شعرائه المجيدين، الذين يمكن أن ينضووا تحت باب المبدعين في الشعر العربي الحديث لا الخليجي منه فحسب. ما دام شعرهم يمور بالقضايا التي تتردد في الشعر العربي نفسها، فضلا عن أنه يشكل رافدا مهما من روافد الشعر العربي الحديث.

إن عملا من هذا النمط لا بد أن يتمخض عن دور مهم لشعراء الحقبة المدروسة، وهي حقبة طويلة تؤكد أن الدور الذي سلكه هؤلاء الشعراء يضارع الدور الذي أداه الشعراء العرب المحدثون، سواء أكان ذلك في بداياتهم الأولية أم ما حصل من قضايا في الشعر العربي الحديث حال تفتح أكمام القصيدة ومرورا بما مر في تضاعيف أنساغها المتعددة، بدءا من قصائد التقليد العمودية ومرورا بشعر التفعيلة الحر وختاما بما سمي بقصيدة النثر.

وفي ضوء ذلك يمكننا تقسيم البحوث المنضوية في ثنايا هذا الكتاب إلى ثلاثة محاور أساسية:

المحور الأول: جيل البدايات الأولية وتناولنا فيه أثر الشعر العربي الحديث في الشعر الخليجي.

المحور الثاني: جيل التجديد الطموح، ورصدنا فيه التجربة الشعرية عند علوي الها[illegible] (من البحرين)، والتنويع الموسيقي عند الشاعر قاس[illegible] الشعر الخليجي المعاصر. أما المحور ا[illegible] فاتخذنا من هيكلية قصيدة النثر عند [illegible] أنموذجا لهذا الجيل.

د. ص[illegible]

Bibliotheca Alexandrina
1241947

ISBN 995774332-5
9789957743321

2004 - 2014
10th
عشرة أعوام من التميز

دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع
عمان - وسط البلد - مجمع الفحيص التجاري
ص.ب 712577 عمان (11171) الأردن
هاتف 877 4655 فاكس 875 4655 6 962+
www.darkonoz.com
dar_konoz@yahoo.com info@darkonoz.com

كنوز المعرفة

Cover Desig